
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00590617 7

Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik.

Herausgegeben von Dr. Arnold Winkler,
Professor der Universität Freiburg i. d. S.

I.

J. J. W. Heinse

Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

Leipzig und Wien.
Verlag von Edmund Schmid.
1914.

J. J. W. Heinse

Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

Kritisch herausgegeben und eingeleitet von
Arnold Winkler.

Zweite Auflage.

Leipzig und Wien.
Verlag von Edmund Schmid.
1914.

Ihrer Exzellenz, der Frau Gräfin

Carla Attems-Attems,

für gütige Teilnahme und Aufmunterung.



Vorwort zur ersten Auflage.

Die Sammlung, deren Anfang der vorliegende Band darstellt, hat nichts gemein mit einem Lehrbuch der Ästhetik, eines im Grunde leeren Wortes, dessen Inhalt schon ursprünglich nicht feststand. Was im Lauf der Zeit unter diesem Namen Positives zustande gekommen, ist kein unabänderliches Gesetz, das ja jedes Aufsteigen der Kunst unmöglich machen würde. Die Kunstentwicklung eilt immer den ästhetischen Systemen voraus. Von Wert kann also nur die Kenntnis derjenigen Schriften sein, die, als bedeutende Kulturdokumente am Schlusse inhaltsreicher Epochen entstanden, den Charakter des jeweiligen Kunstzeitalters klar überschauend zusammenfassen und infolge ihrer Stellung gewichtige Fingerzeige für die nächste Zukunft geben. Auf diese Marksteine soll hier gewiesen werden. Die Literatur besitzt ihrer nicht gar viele: harrt doch auch unsere Zeit schon lange des Mannes, der das Organische des so wechselvollen Kunsttreibens zu heben vermöchte.

Die Eröffnung der Reihe durch Heinses Gemäldebriefe dürfte gerechtfertigt sein. Der alte blinde Pfeffel ließ sie sich vorlesen und meinte bei den lebendigen Beschreibungen auf einige Momente das Gesicht wieder erhalten zu haben. Ludwig I. von Bayern rühmte: „Heinse schreibt nicht, er malt wie Correggio“ und stellte ihn unter „Walhalla's Genossen“. In jüngster Zeit hat Schüddekopf Heinses Werke im prächtigsten Gewande aus der Vergessenheit mustergiltig wieder ans Licht gebracht. Die Gemäldebriefe sind heute noch völlig zeitgemäß.

Für unsere Ausgabe wurden alle vorhandenen Drucke der Gemäldebriefe zu Rate gezogen. Orthographie und Interpunktion wurden hie und da sachte modernisiert, wo es die leichtere Lesbarkeit erforderte und keine Gefahr war, der genialen Originalität Gewalt anzutun. Von der hier gebotenen Form der Briefe ist an anderer Stelle die Rede. Wenn der große Umfang der Einführung befremdet, möge man bedenken, daß diese Sammlung sich nicht an die Kunst- und Literarhistoriker in erster Linie, sondern an die große Zahl von Kunstfreunden wendet, denen der Genuß auf jede Weise erleichtert werden sollte; daß ferner die Anlage nötigte, das Endglied einer Entwicklung aus den vielen Voraussetzungen zu erklären. Schließlich war eine Sorge, die leider unvermeidlichen Noten nicht zu überlasten und in einer Art von Programm den Charakter des ganzen Unternehmens deutlich zu machen. Hoffentlich wird ihm trotz aller Mängel ein billiges Urteil den Weg erleichtern.

Miramar, im September 1911.

Arnold Winkler.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Viel rascher als ich erwartete, ist eine neue Auflage der „Gemäldebriefe“ notwendig geworden. Ein erfreuliches Zeichen für die zunehmende Wertschätzung der klassischen Schriften zur Kunst. In der Kritik hat die vorliegende Ausgabe durchaus so freundliche Aufnahme bei den Kunst- wie bei den Literarhistorikern gefunden, daß von einer Änderung in der Neuauflage abgesehen werden konnte. Den Umfang des einleitenden Teiles rechtfertigte bereits das Vorwort zur ersten Auflage.

Wien, Augarten, im Juni 1913.

A. W.

J. J. W. Heinse

Briefe

aus der

Düsseldorfer Gemäldegalerie.

3

Zur Einführung.

1. Die Geniezeit der deutschen Literatur.

An einem Juliabend des Jahres 1774 fand sich um den runden Tisch eines Elberfelder Kaufmannshauses eine bunte Gesellschaft, die merkwürdiger kaum hätte zusammengebracht werden können. Den Vorsitz führte der Züricher Pfarrer Johann Kaspar Lavater. Mit gefälligem Witz und munterer Laune wußte er anzuregen und zu unterhalten, ohne aber an sein Lebenswerk zu vergessen: ein mitgebrachter Zeichner mußte die interessanten Physiognomien aus der Runde mit dem Stift festhalten. Neben ihm saß der ehrwürdige Hasenkamp, ein Führer der rheinischen Pietisten. Seine Reden bewegten sich mit Vorliebe in Paradoxen, die allenthalben zum Nachdenken zwangen. Auf den Pietisten folgte der feine und gewandte Weltmann, der Hofkammerrat Vollkraft. Von der Aufklärungsphilosophie gebildet, gab er seine Meinungen stets nach den Regeln des Rechtes, des Lichtes und der Wohlanständigkeit mit „hochrektifiziertem" Gefühle ab. Dr. Heinrich Jung, der gesuchte Staroperateur in Elberfeld, trug den Nächstsitzenden seine von tiefer Religiosität durchdrungenen pietistischen Überzeugungen vor, denen er auch unter dem Namen Stilling in dem eben vollendeten ersten Teile seiner Lebensgeschichte treuherzig Ausdruck gegeben hatte. Seine Anschauungen teilten vollkommen in der Reihe die Pietisten Dr. Collenbusch, Deichenmacher und der Hausherr. Weniger griff Fritz Heinrich Jacobi in das munter schwirrende Gespräch ein. Der Gefühlsphilosoph und Herold Spinozas war zu sehr mit seinen eigenen Ideen beschäftigt, die noch keiner der Gastgenossen ganz zu bewerten verstand. Einen aber aus der Gesellschaft ließ die überquellende Lebensfreude nicht sitzen. Goethe, der junge Lizenziat der

Rechte, tanzte und sprang um den Tisch herum, schnitt Grimassen und zeigte so nach seiner Art, wie sehr ihm der versammelte Zirkel von Menschen zusage. Er sprühte von Witz und Schaffenslust. Ab und zu zitierte Goethe einiges aus der jüngst niedergeschriebenen Farce „Götter, Helden und Wieland", deren beißender, aber treffender Spott den so selbstgefälligen Herrn Hofrat und Prinzenerzieher zu Weimar arg aufgebracht hatte, hier aber die Zuhörer zu lautem Lachen reizte. Dazwischen gab es Lobsprüche für den Thüringer Heinse, dessen Buch „Laïdion oder die Eleusinischen Geheimnisse" erst vor kurzem zum Entsetzen aller Frommen erschienen war. „Es wird schon eingreifen! Laßt die Kerls raisonnieren, was sie wollen: sie machen uns unsre Leute damit nicht anders. In den Charakteren ist hier und da ein bißchen gelogen, aber mich hat's entzückt." Und Heinse, der mutwillige Verfasser, ein kleines, junges, rundköpfiges Männchen, saß still da, sprach nichts, sondern beobachtete nur mit schalkhaften hellen Augen und immer lächelnder Miene, was um ihn vorging. Er hatte kaum einem etwas zu sagen. Mit Jung-Stilling und den anderen Pietisten hatte er sichs bereits verdorben, da er sie ob ihrer Frömmigkeit zu hänseln liebte, und für das Wesen des gebildeten Weltmannes hatte Heinse, der seiner Natur keine Zügel anlegen wollte, gar kein Verständnis. Auch von Jacobi war Heinse durch eine Welt von Gedanken getrennt. Goethe allein, der um drei Jahre Jüngere, konnte des Wetteifers für ihn noch wert sein; doch auch dessen Art lief in anderen Geleisen. Immerhin blieb selbst die ruhige Beobachtung lohnend genug.

Denn was sich hier in Elberfeld zu ungezwungenem Gedankenaustausch vereint hatte, war nichts Geringeres als das Direktorium der großen literarischen Revolution, die etwa um diese Zeit ihren Höhepunkt erreichte.

Die neuere Literaturgeschichte hat der Epoche der deutschen Dichtung und Denkart, die mit Gerstenbergs „Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur" 1766 anhob und durch Schillers „Don Carlos" 1787 ihren Abschluß fand, nach den zuerst von Lavater gebrauchten Schlagworten den Namen „Sturm und Drang" gegeben, der auch 1776 der Titel eines Klinger'schen Schauspiels wurde. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte für diese Literaturbewegung nur die Bezeichnung „Geniezeit". Während jener Name eine wohl-

wollende Kritik in sich schließt, bedeutete dieser zum guten Teil Spott und Ironie. Uns, die fast anderthalb Jahrhunderte von jenen Jahren trennen, muß der Aufruhr, den damals eine junge Dichter- und Denkergeneration durch ihr Schreiben und Treiben hervorrufen konnte, unbegreiflich erscheinen; in unseren Tagen geht Ähnliches an der großen Masse ohne Nachhall vorüber und die Wirkung der Rezensionen in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ von 1772 und 1773 ist heute ohne ein gleichwertiges Beispiel. Die Schriftstellermühen eines Menschenalters schienen umsonst gewesen zu sein, die alte Schule der Weiße, Uz, Sulzer und Wieland bangte um ihren Ruhm. Allerdings bedachten die so pietätlos verurteilenden Jungen keinen Augenblick, daß ihnen die Alten den Boden mitbereitet hatten, und das Gesetz der naturnotwendigen und regelmäßigen Bewegungen auf geistigem Gebiete war noch nicht erkannt.

Das völlig Neue und Revolutionäre war das übermächtige Hervorbrechen des Ingeniums, das diktatorische Herrschen des aus dem Herzen dringenden persönlichen Gefühles. Hatte bisher der dichterische Genius einen Gleim und Wieland und deren Schulen zu gezierter Graziendichtung oder anakreontischer Poesie und zu falschen, nach französischem Muster zugerichteten Griechenromanen begeistert, denen man die gesamte Kultur des Rokoko, aber nichts von Lebenswahrheit und Natur anmerkte, hatten schon die „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier“ als rühmliche Ausnahme gelten können, so besann sich nunmehr das „Original-Genie“ auf sich selbst. Seiner eigenen Kraft bewußt, forderte es vor allem deutschen Geschmack und deutsches Gefühl, wovon sich allerdings auch schon in Lessings „Minna von Barnhelm“ 1767 deutliche Spuren gezeigt hatten, verlangte bis zur Ekstase die Kundgabe des tiefinnersten Fühlens und die Rückkehr zur Natur. Es fiele leicht, über die mit verzückten Interjektionen und schwärmerischen Anrufungen erfüllten Briefe dieser Periode, da gleichgestimmte Seelen einander den Brudernamen gaben, über die Schauerdramen eines Gerstenberg und Leisewitz, über die Skalden- und Bardendichtung, ja über die Sentimentalität der „Leiden des jungen Werthers“ zu spötteln. Wichtiger ist, das Unschätzbare dieser Aktion zu begreifen, die durch die Romantik und das „junge Deutschland“ hindurch noch in unseren Tagen ihre Wirkungen spüren und würdigen läßt.

Aber die neue Saat fand auch einen guten Mutterboden. Klopstock hatte in seinen Dichtungen gelehrt, was deutsches Empfinden bedeute, der große Reformator Lessing hatte mit kritischem Geiste unter falschen Regeln und Lehren aufgeräumt und ein besseres Bild römischen und griechischen Lebens in wissenschaftlicher Form geboten als bisher Poesie und Prosa zusammen. Hallers „Alpen" und E. v. Kleists „Frühling" hatten in der Naturschilderung vorgearbeitet. Und der Osnabrücker Advokat Justus Möser suchte durch seine Osnabrückische Geschichte (1765) und seine „Patriotischen Phantasien" (1774) den Blick der Deutschen wieder auf ihre Vergangenheit zu richten. Ein Hemmnis für den neuen Geist war die selbstgerechte, lieblose Orthodoxie, die, im Kampf mit der gleichfalls nüchternen Aufklärung, zur Charakteristik der Zeit beitrug. Als Reaktion gegen beide vereinigten sich die „Stillen im Lande", die Pietisten, deren beschauliche, phantasie- und gemütvolle Frömmigkeit wohl viel ironisiert wurde, aber unstreitig auf das religiöse Leben der Zeit erfrischend eingewirkt hat.

Dem Ruf nach Natur kam das Erscheinen der Schriften Rousseaus entgegen. Aber sie konnten nicht genügen; in Shakespeares Werken, in alten englischen Volksliedern, in den deutschen Volksbüchern fand sich geistesverwandter, was dem schrankenlosen Ausleben und dem Rechte der Persönlichkeit entgegenkam. Nichts Menschliches durfte dem Genie fremd bleiben, durfte in der Dichtung schämig übergangen werden. Die versteckte Lüsternheit in Wielands „Idris", den „Komischen Erzählungen" oder im „Musarion" erregte die helle Entrüstung der Kraft-Genies: entsprechen konnte eher eine ehrliche, unverhüllte Übersetzung von des Römers Petronius naturalistisch-sittenlosem Werke oder eine „Laïdion", der Dithyrambus der griechischen Welt des Nackten. Keine Reform des geistigen Lebens, sondern eine Revolution! war die Losung, als der Organisator des Umschwunges, Herder, mit seinen Fragmenten „Über die neuere deutsche Literatur" 1767 auf den Plan trat; und die Tat folgte dem Verlangen. Kein Wunder, daß die ältere Generation, wo nicht nur Neid und Mißgunst den Blick trübte, mit banger Sorge für die Zukunft dem anscheinend regel- und ziellosen Schreiben und Grübeln zusah. Lessing, der berufene Bändiger, hatte 1773 den ersten Band seiner Beiträge „Zur Geschichte und Literatur" erscheinen lassen,

forschte nun, vergraben in der Wolffenbütteler Bibliothek, nach Schätzen alter Schriftwerke und nahm nur gelegentlich Notiz von dem ganzen Treiben. Er las wohl mit teilnehmendem Interesse Anton Leisewitzens „Julius von Tarent" und Leopold Wagners „Kindermörderin", mit Unbehagen Goethes „Götz von Berlichingen", aber sonst hatte er für die Leistungen der Brauseköpfe nichts übrig; ihm schienen sie mit ernster Literatur keine Gemeinschaft zu haben. Sein ablehnendes Urteil faßte Lessing im Briefe vom 8. Februar 1775 an Wieland kurz zusammen, als ihn dieser um Mitarbeit an seinem „Teutschen Merkur" bat: „. . . Was für Beiträge erwarten Sie von mir? Arbeiten des Genies? Alles Genie haben jetzt gewisse Leute in Beschlag genommen, mit welchen ich mich nicht gern auf einem Wege möchte finden lassen. Literarische Beiträge? Wer wird die lesen wollen?" Aber der große Korrektor lebte und wachte in Königsberg. Kant, der Lehrer Herders, dachte und formte seit 1770 unablässig an seinem System, bis endlich 1781, im Todesjahre Lessings, die „Kritik der reinen Vernunft" durch eine Revolution in der Philosophie den stürmischen Geistern ruhige Bahnen wies.

---

2. J. J. W. Heinse.

Ein Kind dieser Zeit und ihres Geistes ist Johann Jakob Wilhelm Heinse. Sein Werden und Schaffen ist so innig mit der Genieperiode verknüpft und nach deren genauerer Kenntnis durchaus verständlich, daß wir seine Biographie und den Blick auf das rein literarische Wirken kurz fassen können.

Heinse wurde am 15. Februar 1746 als fünftes Kind Nikolaus Heinses, Bürgermeisters, Stadtschreibers und Organisten zu Langewiesen bei Ilmenau im Thüringischen geboren. Da die ehrenwerte Familie mit Glücksgütern durchaus nicht gesegnet war, konnte dem Knaben im Elternhause äußerst wenig an Unterricht geboten werden. Es war damals Erziehungsmaxime, den Kindern allerlei Schauer- und Hexengeschichten zu erzählen, die von der regen Phantasie des kleinen Heinse begierig aufgenommen wurden. Erklärlicherweise wurde großes Gewicht auf die Pflege der Musik und der Musiklehre gelegt, so daß Heinse bereits mit zwölf Jahren fertig Klavier,

Flöte und Geige spielen und sogar auf der Orgel phantasieren konnte. Infolge seiner Lust zu Reflexionen und Liebe zur Natur war es nicht zu verwundern, wenn der vierzehnjährige Knabe von Hoffmannswaldaus Gedichten entzückt und zur Nachahmung angeregt wurde. Nach einigem Lateinunterricht und dem Besuch der Arnstädter Schule kam der junge Wilhelm auf das Gymnasium zu Schleusingen, wo er bis 1766 blieb. Hier tat er sich einigermaßen hervor; als Kenner des Kontrapunktes und der Komposition wurde er Präfekt und Dirigent des Gymnasial-Singchors, spielte mit in Lessings „Der Schatz“ und hielt bei seinem Abgange einen Vortrag über die Unsterblichkeit der Seele in französischer Sprache. Der Schulrektor konnte an ihm „eine fast göttliche Fruchtbarkeit des Geistes“ rühmen. Schon damals regte sich in Heinse der Poet, aber noch nach der alten Schule; seine Vorbilder waren E. v. Kleist, Gleim und der Franzose Chaulieu, ihn bezauberten die Melodien des neapolitanischen Opernkomponisten Nicolò Jomelli. Aber — und dadurch fand er von selbst die Brücke zur neuen Ära — Plato und der Engländer Young sind ihm nur mehr Schwärmer; er will die Lehren künftig unmittelbar von der Natur empfangen.

Als Zwanzigjähriger bezog Heinse die Universität Jena, um die Rechtswissenschaft zu studieren. Der Aufenthalt wurde ihm durch seine große Armut und die Unnahbarkeit der Professoren bald verleidet und mit Freuden nahm er 1769 die Gelegenheit wahr, nach Erfurt zu übersiedeln. Dort fand er einen Lehrer, der ihm binnen kurzem Vorbild und Freund wurde, Ch. M. Wieland, den jüngst vom Mainzer geistlichen Kurfürsten als Professor der Philosophie berufenen Dichter des „Agathon“. Heinse, der für das griechische Leben als Ideal begeistert war und an dem studentischen Treiben seiner Zeit keinen Gefallen fand, mußte zu Wieland hingezogen werden; spät erst erkannte er, daß in dessen Schriften doch nur ein Kokettieren mit seinem Ideal zu finden war. Wieland hingegen fühlte sich durch die Begeisterung des Musensohnes, in dem er einen Jünger, aber keinen Rivalen erhoffte, geschmeichelt und nahm gern von ihm ein Manuskript von „Sinngedichten und musikalischen Dialogen“ an. Als Motto trugen die im Sinne des verehrten Meisters verfaßten poetischen Ergüsse den Vers aus einem Lesbia-Gedichte des Catull: „Für das Zetern grämlicher Greise wollen wir alle just einen

Heller geben". Heinse brauchte aber mehr als bloße Aufmunterung. Und da Wielands Mittel für eine ausgiebige materielle Unterstützung zu beschränkt waren und die „Sinngedichte" vorderhand in keinem Verlage unterzubringen waren, wurde durch die Vermittlung des Manuskriptes um Hilfe bei dem freigebigen Dichtervater Gleim zu Halberstadt angesucht. Ohne den Autor persönlich zu kennen, sandte Gleim dem „vortrefflichen Genie" einige Goldstücke. Durch Wieland angeregt, verfaßte Heinse zunächst mehrere Aufsätze und Gedichte für den „Thüringer Zuschauer", auch die „Sinngedichte" wurden 1771 gedruckt. Die Sorge um die Zukunft wurde aber dadurch nicht behoben. Es war schwer, für den „manquierten Juristen" eine Stelle als Hauslehrer zu finden. Aber auch die Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler hatten sich gelockert; Wieland fühlte, daß Heinse immer mehr den Zügeln entschlüpfe, er begann ihm zu mißtrauen. Heinse trennte sich 1771 von Wieland, und sah ihn nicht wieder.

Um nur irgendwo unterzukommen, schloß er sich an zwei abenteuernde Glücksritter an, einen Herrn v. Liebenstein und einen Grafen v. Schmettau. Letzterer, der als verabschiedeter preußischer Hauptmann das problematische Amt eines Generalreise-Inspektors bei der dänischen Zahlenlotterie bekleidete, nahm Heinse als Schreiber und, nachdem er seine Stellung verloren, als Helfer zur Verfertigung einer Art Schundliteratur auf. Alles sträubte sich in Heinse gegen diese unordentliche Verbindung; trotzdem mußte er um des Erwerbes willen 1772 die „Begebenheiten des Enkolp aus dem Satirikon des Petron" übersetzen, allerdings aufgemuntert von dem teilnehmenden Gleim. Es wäre verfehlt, über diese Arbeit den Stab zu brechen, denn sie war in der Tat eine Leistung. Heinse hat das bis dahin für unübersetzbar gehaltene Buch zuerst und in kongenialer Art ins Deutsche übertragen und so die treffende Charakteristik des Verfalles römischer Sitten zur Zeit Neros weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Anders dachte Wieland. Er, der nie die letzten Konsequenzen seiner Anschauungen schriftstellerisch zog, schmähte aufs heftigste den Übersetzer ob seiner Sittenlosigkeit und des „Frevels gegen die Grazien". Auf Anregung Gleims formte Heinse eine Erzählung des Franzosen Claude Dorat, „Cerises", in „Die Kirschen" um, wodurch er dem in den höheren Kreisen Berlins damals herrschenden frivolen Ton entgegenkam. Fast zwei

Jahre lang hatte er sich so in Süddeutschland herumgeschlagen; endlich kam die Erlösung durch eine Einladung Gleims.

Sein Vaterhaus war durch einen Brand vernichtet, der Plan Wielands, den Protestanten Heinse, nachdem er Katholik geworden wäre, zum Abbé des päpstlichen Nuntius in Köln zu machen, zerschlug sich; mit Freuden nahm deshalb der gänzlich Mittellose eine Hauslehrerstelle in Quedlinburg an, aber — auf den Rat Gleims, der den sehr beschädigten moralischen Ruf Heinses fürchtete, — als Magister Rost. In Halberstadt hatte Gleim nach dem Vorbilde der Göttinger gleichfalls einen Dichterbund gegründet, dem J. Georg Jacobi und Clamer Schmidt angehörten. Heinse durfte nicht fehlen und so gesellte er sich denn 1773 dem Bunde bei. Das Verhältnis zu Gleim war ein wesentlich anderes als das frühere zu Wieland. Gleim konnte dem jungen Stürmer als Vorbild gar nichts bieten. Und wenn die Briefe Heinses an seinen „Vater" von Lob überfließen, so ist das nur als Ausdruck der Dankbarkeit für den unermüdlich gewährten Lebensunterhalt zu betrachten. In Halberstadt schuf Heinse sein erstes größeres und selbständiges Werk, die bereits genannte „Laïdion". Das Buch trägt unverkennbar die Signatur Wieland'schen Geistes. In einer glühenden Schilderung des griechischen Hetärenlebens forderte Heinse zur Empfindung von Genie, Liebe, Wollust und allen Leidenschaften bis zum höchsten Grade ihrer Seligkeit auf. Die Sturm- und Dranggenossen waren von der Schrift entzückt, in Wieland aber, der 1772 Erzieher des Erbprinzen Karl August von Sachsen-Weimar geworden war, erregte sie Entsetzen. Er sah, wie sein Schüler ihn überholte und glaubte sich bereits als Urheber solcher Verirrungen mit Schmach und Schande bedeckt. Die Folge war 1774, trotz Heinses schriftlicher Rechtfertigung, ein nicht wieder ganz geheilter Bruch.

Georg Jacobi begründete 1774 in Düsseldorf eine Zeitschrift für Damen, die „Iris", und da ein Mitarbeiter notwendig war und ein auskömmliches Honorar in Aussicht stand, folgte Heinse im Mai 1774 dem an ihn ergangenen Rufe. Nebenbei hoffte er, in Düsseldorf zur Erfüllung seines größten Wunsches, eines Aufenthaltes in Italien, die Geldmittel aufbringen zu können. Auf der Reise traf Heinse in Braunschweig mit Leisewitz, Zachariä und Lessing zusammen, ohne aber dem letzteren näherzutreten. Der Aufenthalt in Düsseldorf bei den

Jacobis ließ nichts zu wünschen übrig. Mit Eifer oblag Heinse seiner Redaktionsarbeit. Als Beiträge zur „Iris" schrieb er eine begeisterte Rezension von „Werthers Leiden", ein „Leben des Torquato Tasso", einen Auszug aus Tassos „Das befreite Jerusalem", das „Leben der Sappho", veröffentlichte „Briefe der Theano (der Schülerin und Gemahlin des Pythagoras) an junge Frauen", Nachrichten über Pythagoras und die „Geschichte des Kalenders". Voll Arbeitslust begann er eine „Frauenzimmerbibliothek" zu gründen und gab 1775 zwei Bände aus verschiedenen Dichtern ausgewählter „Erzählungen für junge Damen und Dichter" heraus. Der Aufenthalt in Düsseldorf bedeutete aber für Heinse noch weit mehr als einen einigermaßen einträglichen Erwerb. Dort in der Gemäldegalerie vollzog die Kunst an ihm eine Läuterung, wie sie ihm sonst gewiß versagt geblieben wäre. So bezeichnen die „Beschreibungen einiger Gemälde aus der Düsseldorfer Galerie", auch kurz „Gemäldebriefe" genannt, den entscheidenden Wendepunkt in Heinses Leben. Als sein schönstes und bestes Werk reiften sie aus dem unklar und ungestüm tastenden Jüngling den zielbewußt schaffenden Mann.

Die „Gemäldebriefe" erschienen, sonderbar genug, in Wielands Journal „Der Teutsche Merkur". Seit seiner Begründung (1773) krankte der „Merkur" beständig an Stoffmangel In der Verlegenheit wendete sich nun Wieland an seinen verstoßenen Heinse um Hilfe und gutmütig stellte ihm dieser die im Titel an Gleim gerichteten „Gemäldebriefe" zur Verfügung. Aber weit entfernt, die Briefe mit der gebührenden Sorgfalt drucken zu lassen, brachte sie Wieland, da ihm nun geholfen war, in ganz verstümmelter Form und war charakteristischerweise zu keiner vollständigen Richtigstellung zu bewegen. Ein ähnlich beleidigendes Spiel wiederholte sich noch einigemale. Eine erfreuliche Abwechslung boten Ausflüge nach Aachen, Amsterdam und Maastricht; von großem Wert war die Zusammenkunft mit Goethe zu Elberfeld. Mit der Zeit fühlte Heinse doch immer mehr seine Untauglichkeit zum Journalisten, aber noch war kein Geld zur großen Reise vorhanden. Da erbarmten sich seiner Gleim und Fritz Jacobi, der Bruder Georgs, indem sie fünfhundert Dukaten zusammenbrachten. Frohgemut nahm Heinse aufatmend Abschied von der lästigen Tätigkeit und ergriff am 21. Juni 1780 den Wanderstab zur Fußreise nach dem Lande der Verheißung, nach Italien.

Der Weg führte ihn rheinaufwärts in die Schweiz, in die Provence, nach Genua und zu längerem Verweilen nach Venedig. An F. Jacobi und Gleim sandte er Reisebriefe, die zu den besten je geschriebenen gehören. Von Venedig ging Heinse nach Florenz, durchstreifte rüstig zu Fuß ganz Toskana und langte endlich im August 1781 in Rom an, wo er, abgesehen von einem zwei Monate dauernden Aufenthalt in Neapel, bis zum Juni 1783 blieb. Nach Neapel war Heinse hauptsächlich von dem Wunsche geführt worden, Sizilien und die griechischen Inseln kennen zu lernen. Durch die Knappheit des Geldes wurde dieser Plan unausführbar gemacht. Kaum einer außer etwa Goethe hat so bewußt, aber keiner unter größeren Entbehrungen alle Schönheiten des Landes in sich aufgenommen. Selbstverständlich genoß Heinse, aus der Düsseldorfer Schule gekommen, nun doppelt, was sich ihm an Schätzen der bildenden Künste und der Musik darbot. Mit den in Rom weilenden deutschen Schriftstellern und Künstlern wurde er bald bekannt, enge Freundschaft verband ihn mit Maler Müller, Kobell und Klinger. Heinses Briefe aus Rom verdienten immer wieder gelesen zu werden, sie sind als Schilderungen bis heute nicht übertroffen. Aber die Geldmittel gingen schließlich doch zur Neige, von neuem stand die graue, bange Sorge um die Zukunft vor der Tür, Heinse mußte heimkehren. Am 18. September 1783 war er wieder in Düsseldorf. Der unmittelbare literarische Ertrag der zwei Jahre war außer den zahlreichen Reisebriefen die Übersetzung von Tassos „Gerusalemme liberata" und Ariostos „Orlando furioso" in deutsche Prosa.

Freundlich aufgenommen, verlebte Heinse nun einige Jahre der Sammlung im Hause Jacobis, unermüdlich mit der Verarbeitung seiner Notizen beschäftigt. Eine Unterbrechung geschah nur durch die mit dem Kunstfreunde Grafen Nesselrode unternommene Reise nach Holland. So konnte allmählich das Hauptwerk zur Reife kommen: „Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine italienische Geschichte aus dem 16. Jahrhundert." Heinse hat durch dieses Werk den deutschen Kunstroman begründet. Die Handlung tritt in den Hintergrund, den weitaus größeren Raum nehmen Erörterungen über die Kunst ein, aber in so genial fesselnder und richtiger Darstellung, daß der Leser darüber leicht jenen Mangel vergißt. Das Buch, 1787 erschienen, steht als Markstein an der Grenze der Sturm- und Drangzeit und faßt wohl noch einmal den Charakter jener

Periode zusammen. Der Held ist der typische geniale und erotische Kraftmensch, der, das Leben „in Schönheit genießend", rücksichtslos dahinstürmt. Der Roman, aus dem Heinse schon 1785 im „Deutschen Museum" das „Künstlerbacchanal", „Raphael" und „Antiken vom ersten Rang" als abgeschlossene Kapitel veröffentlicht hatte, wurde im allgemeinen begeistert aufgenommen; Goethe aber war als ein anderer aus Italien heimgekehrt und fand nur ein abfälliges Urteil.

Im Jahre 1786 fand sich auch ein Amt für Heinse, wie er es wünschte und brauchte; er wurde, von dem Historiker Johannes Müller empfohlen, Vorleser, später Hofrat und Bibliothekar des Mainzer Erzbischofs und Kurfürsten Joseph von Erthal. Heinse war am 1. Oktober 1786 in den letzten Abschnitt seines Lebens eingerückt. Der Koadjutor des Erzbischofs, Karl Reichsfreiherr von Dalberg, kam dem geschätzten Schriftsteller freundlich entgegen, anregenden Verkehr boten außer J. Müller der Anatom Sömmering und der Weltumsegler und geistreiche Schriftsteller Georg Forster, ab und zu ging ein Brief an den Patriarchen Gleim ab. Aber nochmals wurde er aus der Ruhe aufgescheucht. Die Wogen der französischen Revolution fluteten über Deutschlands Grenzen und 1792 mußte der Mainzer Hof flüchten. Heinse kehrte 1794 allein zurück, um die Bibliothek zu retten, ein Jahr später zog er mit dem kurfürstlichen Hof nach Aschaffenburg. Zu Mainz und Aschaffenburg vollendete Heinse seinen zweiten Kunstroman „Hildegard von Hohenthal". Hatte der „Ardinghello" als Hauptthema die bildende Kunst behandelt, so war nun dieser Roman den Untersuchungen über die Musik gewidmet, deren Kenntnis Heinse stets praktisch verwertet hatte. Aus den wissenschaftlich vollendeten und anziehend geschriebenen Analysen vieler und zum Teil vergessener Werke italienischer und deutscher Tonkunst kann der Musikhistoriker und -theoretiker reichen Gewinn schöpfen; sie sind bis heute durch keine besseren ersetzt. Von Wieland kam kein Zeichen, daß er je von diesen Schriften Notiz genommen.

Der Kurfürst starb 1802 und Dalberg wurde sein Nachfolger. Heinse blieb im Amte, fast ausschließlich mit der Ordnung der Bibliothek beschäftigt. Kurz vor seinem Tode schrieb er als Kenner und Liebhaber eines außergewöhnlichen Kunstgebietes „Anastasia und das Schachspiel", eine in romanhafter Einkleidung gegebene Anweisung zum Schachspiel. Seinem

Interesse für die medizinische Wissenschaft und die Naturphilosophie entsprang eine kleine, auf Sömmerings Wunsch verfaßte Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, wozu es aber nicht mehr kam. Am 22. Juni 1803 erlag Heinse einem Schlaganfall, wenige Monate nach dem Tode Gleims und Klopstocks. Wieland überlebte ihn um zehn Jahre.

Es ist ein reich bewegtes und unstetes Leben, das da an uns vorüberzog. Der Mensch Heinse wurde einst viel getadelt, wir haben uns darum nicht zu kümmern. Es wäre Splitterrichterei, vor den Genuß der Werke stets ein Register der menschlichen Schwächen und Vorzüge ihres Verfassers zu setzen. Um die Entstehung der Schriften und ihre Gattung zu begreifen, genügt es, die wechselnde Umgebung zu kennen, deren Produkt in den meisten Fällen der Schriftsteller ist. Die krankhafte Sucht, jede Zeile pathologisch zu erklären, trübt immer das gesunde Urteil.

Heinses Werke sind oft gelobt, öfter aber verworfen worden, letzteres hauptsächlich durch Mißkennung ihrer Art. Ein schöneres und richtigeres Urteil läßt sich aber nicht fällen als das, welches Heinrich Laube 1838 in der wunderschönen Einleitung seiner Ausgabe von Heinses Werken vorgesetzt hat: „Man läßt Heinse nur härter an, weil er sich, wie es eben geboten wurde, dem Schriftleben zuwandte, was mehr denn alle andere Kunstäußerung die Umkreise, die Gründe in sich aufnehmen muß, um geltend zu werden. In Wahrheit sind alle Schriften Heinses viel mehr Statuen, Bilder und Töne — will man gerecht sein, würdigt man sie nach dieser Ansicht. Die Totalerscheinung und einzelne Partien derselben sind ihr Hauptwert, eigentlich schriftstellerische Verbindung fehlt in ihnen. Nach diesem Betrachte sind sie einzig in der Literatur."

* * *

Eine für unsere Zwecke wertvolle Ergänzung zur Biographie Heinses enthalten die Erinnerungen von Friedrich v. Matthisson (2 Bände, Zürich bey Orell, Füßli u. Co. 1812), woraus der betreffende Abschnitt (2. Bd. S. 48 ff.) hier Platz finden möge:

Düsseldorf, September 1786.

„. . . . Der flinke Kellner brachte mir die neuesten Zeitungen und Wochenblätter, um, wie er sich ausdrückte, bis zum Abendessen die lange Weile damit abzuwehren. Es war

aber unstreitig ein schwanenfarbener Genius des Lichts, der mich auf den Einfall brachte, statt über den Ausgang politischer und literarischer Kämpfe prophetisch zu entscheiden, lieber den sonnenhellen Septemberabend zu einer Promenade ins Freie zu benutzen, weil eine neue Bekanntschaft, auf die originellste Weise, sich daran knüpfen und hiedurch mein Kunstgenuß in der Gemäldegalerie auf den höchsten Punkt gesteigert werden sollte. Nicht weit vom Stadttore traf ich auf einen wohlgekleideten Spaziergänger, der mich beim ersten Blicke durch die Kopfhaltung[1]), welche das Altertum Alexander dem Großen zuschreibt, und beim zweiten durch die außerordentliche Ähnlichkeit mit einem Bildnis in Gleims Musentempel frappierte, das mich durch seine feinen und genialischen Züge immer vor allen übrigen angezogen hatte. Der eben erwähnte Genius des Lichtreiches gebot mir, die Gesetze der Schicklichkeit in den Wind zu schlagen und, nach einer flüchtigen Verbeugung, den raschen und mutigen Gang des Mannes durch die Anrede zu unterbrechen: „Verzeihen Sie meiner Indiskretion! Ich habe mich oft mit einem Portrait in Gleims Musentempel unterhalten, dem Sie vollkommen ähnlich sind, und wünschte nun zu erfahren, ob ich nicht in diesem Augenblicke so glücklich bin, Herrn Heinse zu begrüßen, den ich mir noch immer am Arno oder an der Tiber dachte?"

Bei dem Namen Gleim ging die betroffene Miene des Mannes auf einmal in die anmutigste Freundlichkeit über und, wie auf ein gegebenes Freimaurerzeichen, kamen wir dadurch ohne philistermäßige Torschreiberfragen in Berührung. Es lebe die Portraitmalerei! Der Genius krönte sein Werk. Es war niemand anders als der Feuerkopf Heinse, seit kurzem wieder aus den Gärten der Hesperiden siegreich, wie ein junger Herkules, und mit Goldfrüchten beladen heimgekehrt an den vaterländischen Rhein, nachdem unsere Journalisten ihn, laut sicherer Notizen, in Florenz unter die Toten und in Rom unter die Klosterbrüder versetzt hatten.

Nun drängten sich Heinses Fragen über den ehrwürdigen „preußischen Grenadier", der ihm in so manchem gefahrdrohenden Labyrinthe den rettenden Faden gereicht hatte, gleich den Wogen eines Bergstroms: „Wie geht es dem Vater Gleim? Wann waren Sie zum letztenmale bei ihm? Besucht ihn die

---

[1]) Gegen die linke Schulter geneigt.

Muse noch regelmäßig immer um vier Uhr morgens, oder kommt sie bisweilen auch schon ein wenig später? Schreitet er immer noch so rüstig einher, als ob es zum Tanze ginge? Fährt er noch fort, Bäume zu pflanzen? Wer bekommt wohl von ihm jetzo die meisten Briefe? Für welchen Schriftsteller der neuesten Periode scheint er die entschiedenste Vorliebe zu haben? Wie steht es mit der Sammlung seiner auserlesenen Schriften? Will er die sapphischen Lieder der Karschin nicht endlich einmal ausfliegen lassen?" So, Schlag auf Schlag, forschte der Enthusiasmus der Freundschaft. Kaum war ich im Stande, mit meinen Antworten dem ungestümen Frager zu folgen, welchem bei den Anklängen, die von den Spiegelbergen und aus Gleims Garten herwehten, das Herz zu entbrennen schien. Es waren Melodien aus den goldenen Tagen des Jünglingsalters, und Heinses von Natur nichts weniger als entgegenkommendes Wesen wurde dadurch zusehends vertraulicher und offener. Vom Harzgebirge wandte sich die Unterredung nun gegen die Alpen, und ich folgte mit höherer Bewunderung dem abenteuerlichen Ritterzuge des Kühnen über diese furchtbaren Bollwerke, nach dem heiligen Lande der Kunst, den er, zwar nur leicht mit Golde, aber desto schwerer ausgerüstet mit Körperkraft, Selbstvertrauen, Beharrlichkeit und Genie, mutig unternahm und glänzend vollführte. Schon der Umstand allein, daß Heinse das Italienische wie ein geborener Toskaner sprach, wog die ganze kärgliche Summe des kleinen Reiseschatzes auf. Beinahe durch die Bank verfahren in Italien die prellenden Gastwirte mit dem reisenden Landsmanne bei weitem säuberlicher als mit dem reisenden Ausländer, der von den Ufern des Po bis zur Meerenge von Messina immer Tag aus Tag ein so mörderlich von diesen Korsaren gezwickt und geschunden wird. In alle Gasthöfe führte sich Heinse mit dem besten Erfolg als Maler von Florenz ein, weil niemals an ihm die Sprache zur Verräterin werden konnte. Er kämpfte sich durch Ungemach und Entbehrungen aller Art. Beim Wasserkruge trank er Nektar an den Tafeln der Olympier, oder träumte von idealischen Leben, Danaen, Psychen und Heben. Die Marmorbilder des Vatikans und Raffaels Gemälde, denen er zustrebte, ließen ihm nie Zeit genug übrig, sich wegen verdorbener Makkaroni oder wanziger Matratzen murrend herauszulassen, und niemals hat wohl ein römischer Triumphator auf seiner stolzen Quadriga

sich den Göttern an Seligkeit näher gefühlt als Heinse auf seinen zerrissenen Schuhsohlen, indem er den treuen Reisetornister von Radicofani nach Viterbo trug. Im ganzen Laufe dieser denkwürdigen Fußreise verlor Heinse nie die heilige Freundespflicht aus den Augen, dem Vater Gleim, dessen zärtliche Besorgtheit um ihn er aus hundertfältigen Proben kannte, von seinen Studien und Schicksalen regelmäßig Bericht abzustatten.

Diese Briefe, durch deren Mitteilung mir Gleim, der noch nie sein literarisches Pfund aus Eigensinn vergrub, ein Götterfest bereitete, dürfen sich dem Vortrefflichsten an die Seite stellen, was in der langen Periode zwischen Plinius und Winckelmann über Italiens Natur- und Kunstwunder vom ersten Range geschrieben wurde, und meiner Überzeugung nach lassen sie an tiefem Originalgepräge und körniger Gediegenheit fast alles weit hinter sich zurück, was Heinse bisher einzeln drucken ließ oder in Zeitschriften umherstreute.

Da er in der Vereinfachung seiner Lebensbedürfnisse mit dem Philosophen von Sinope wetteiferte und von den sogenannten Hauptnotwendigkeiten, deren Entbehrung nervenschwache oder hypochondrische Standespersonen auf Reisen zur Verzweiflung bringen würde, schlechterdings gar nichts vermißte, so konnte die Sorge für den folgenden Tag ihm selten etwas anhaben. Mühseligkeiten und Strapazen, die den Menschen von gewöhnlichem Schlage übelgelaunt und mutlos machen, wurden ihm das leichteste Spiel durch Enthusiasmus und Freiheit. In der Tat hat wohl niemals ein durch Genie ausgezeichneter Fremdling vor unserm Heinse unter Italiens Himmel als ein freierer Sterblicher geatmet. Seine ganze Begleitung und sein ganzes Gefolge war Er. Drückenden Bewirtungs-Verbindlichkeiten gegen gute Bekannte, die nicht selten auf die magerste Mahlzeit einen Wert legen, als hätten sie den geladenen Fremden dadurch vom Hungertode gerettet, ging er, seiner zwanglosen Tagesordnung zu Liebe, immer sorgfältig aus dem Wege. Die Antikentrödler und Antikenfabrikanten wurden durch ihn um keinen Bajock reicher, weil er die Vasen der Neurömer von den Vasen der Altgriechen, den ehrwürdigen Grünspan auf den ächten Kaisermünzen von der modernen Glasur auf den unächten, die Muschelkameen aus den Zeiten des Königs beider Sizilien von den Onyxkameen aus den Zeiten des Perikles, und florentinische Glas-

pasten von alexandrinischen Siegelkarniolen trotz einem Reifenstein zu unterscheiden wußte. Sogar in Rom und Neapel gelang es keinem Lohnbedienten, sich ihm durch Windbeuteleien anzuschwatzen, da doch vom britischen Parlamentsgliede bis zum französischen Musterkartenreiter in großen Städten jeder neue Ankömmling sich kaum so frühe nach Trank und Speise, als nach einem solchen, in der Erfahrungsregel schon am dritten oder vierten Tage mehr als überlästigen Gesellen umzutun pflegt. Mit Hilfe des guten Plans von Rom, den Heinse sogleich nach seiner Einwanderung durch die Porta del Popolo auf dem spanischen Platze, der ihm, seiner poetischen Erwartung vollkommen zuwider, im ganzen Wortverstande mehr spanisch als römisch vorkam, einkaufte, ward es ihm ein Leichtes, in kurzem die sämtlichen Quartiere der alten Weltbeherrscherin auswendig zu wissen und sich ohne zeitverderbliches Hin- und Herfragen zu orientieren. Nahm er doch nicht einmal Wegweiser, wenn es die Eroberung der gefährlichsten Alpenpässe galt. So rettete der immer nur auf sich selber vertrauende Wagehals in den Gletscherwüsten der Furka, wo er einer Gemsenherde nachgeklettert war, sein Leben, hart am Rande des Todes, einzig und allein durch nie ermangelnde physische Stärke. Auf den einsamen Wanderungen durch die erhabenen Trümmer der sieben Hügel unter den Lorbeergängen der Villa Medici und an den dichterischen Ufern der heitern Wasserspiegel von Albano und Nemi entwickelten sich in üppiger Fülle die Keime zu einem Werke, wovon das vollständige Manuskript vor kurzem an eine Verlagshandlung abging, die, leider! fast immer graugelbes Papier mit stumpfen Lettern bedruckt. Ein schön geschriebenes Buch müßte, meines Erachtens, immer auch ein schön gedrucktes Buch sein. An der Themse verstehen sie das Ding besser, und welcher Buchhändler würde dort nicht erröten, irgend ein Erzeugnis ächter Genialität ohne den gewähltesten typographischen Schmuck in die Hände des Publikums zu liefern!

Heinse taufte das Lieblingskind seiner Geisteskraft Ardinghello. Die herrlichen aus dieser artistischromantischen Dichtung entlehnten Fragmente, wodurch das alternde Deutsche Museum sich unlängst wenigstens um ein volles Lustrum wieder verjüngte, berechtigen uns, der Erscheinung des Ganzen mit gespannter Erwartung entgegenzusehen. Heinse gilt be-

kanntlich für einen der gründlichsten und scharfsinnigsten Theoretiker der Musik, und auch in dieser Hinsicht ließ er den Aufenthalt in den großen Städten Italiens keineswegs unbenutzt, sondern brachte mit dem brennendsten Eifer auch Materialien zu einer musikalischromantischen Dichtung zusammen, die er dem Ardinghello zum Seitenstück bestimmt. Das erschöpfendste Studium widmete sein unermüdeter Fleiß den älteren Heroen des Kirchenstils. Weniger bekannt ist es aber vielleicht, daß er als ein furchtbarer Taktiker auf dem Schachbrett von jedem anerkannt wird, der Gelegenheit hatte, sich in dergleichen Zweikämpfe mit ihm einzulassen. Tiefer als Philidor und Stamma soll er sich in den Syntax des kopfbrechenden Ehrenspiels eingegrübelt und ihn mit mancher neuen Regel bereichert haben. Was er darüber aphoristisch aufs Papier warf, wird zu seiner Zeit ebenfalls organisch verbunden und auf ähnliche Weise wie der große Kunstkreis von Ideen, Beobachtungen, Ansichten und Paradoxien aus dem Gebiete der Architektur, Skulptur, Malerei und Musik in einen ästhetischen Rahmen gefaßt werden.

Über unsern Häuptern hatte bereits lange die goldene Leier gefunkelt, als wir am Eingange des Gasthofes so von einander schieden, als hätten wir schon mehr als einmal auf gefahrvollen Wanderungen Erquickung aus demselben Becher getrunken oder in derselben Kammer die Beschwerden eines heißen Sommertages verschlafen. Heinse, der Mensch, überbot noch um vieles Heinse, den Autor. Im Durchschnitte gingen wohl in jeder Ära der Literatur und Kunst erfreulichere Resultate daraus hervor, ihre Matadore in Büchern und Bildwerken anzustaunen als in Häusern und auf Promenaden.

Nur allzuhäufig setzten pur gelehrte Bekanntschaften mich schon in tödliche Verlegenheit oder verursachten mir bittre Langeweile; aber so oft ich einen wahren Menschen antraf, sproßten selber zwischen dem dürren Heidekraute winterlicher Steppen Blumen reiner Lebenswonne für mich auf.

Die Gäste der Wirtstafel waren bis auf einige Trinklustige, die an den Tarokkarten, womit sie anfänglich spielten, zuletzt ihre Tabakspfeifen anzündeten, schon von dannen gezogen und ich hatte das Nachessen. Desto besser! Ich konnte nun den Betrachtungen über die neue Bekanntschaft, wodurch manches Lieblingsbild aus den poetischen Träumen meiner Schuljahre neues Leben bekam, um so freier und ungestörter

nachhängen. Mit schwärmerischem Entzücken verschlang ich damals Heinses Aufsätze in Wielands Merkur und Jacobis Iris. Ihm war ich nächst Meinhard allein den Eifer schuldig, womit ich nun Italienisch lernte, um die von ihm so hoch gefeierten Heroen Tasso, Ariost und Petrarca recht bald in der Ursprache zu lesen. Das glänzend kolorierte Gemälde vom Leben und Leiden des großen Torquato Tasso setzte meine Einbildungskraft dermaßen in Glut, daß ich, trotz der Gefahr, im Ertappungsfall durch meinen grämlichen und pietistischen Orbil von Stubenpräzeptor dafür zu dreitägiger Gefangenschaft verurteilt zu werden, eines Abends, nach der Betstunde, durchs Fenster herab mich noch in den Garten stahl, um unter den hohen Rüstern des Poetenganges mit den drei schönen Leonoren Gespräche zu halten und in den paradiesischen Gefilden um Sorrento zu phantasieren. Auch Raffael, den Maler, machte mir in dieser Lebensperiode, wo ich nur noch von Raphael, dem Erzengel, katechesieren und predigen gehört hatte, Heinse zuerst bekannt und wichtig durch seine Zergliederung der Schönheiten eines Hauptgemäldes von dem göttlichen Meister in der Düsseldorfer Galerie. Zwischen diesem Kunstwerk und mir lag, nach zehnjähriger Sehnsucht, nun plötzlich, als hätten alle Zauberruten des Morgenlandes in gleichem Tempo den gleichen Fleck getroffen, nur noch die kurze Zeitspanne weniger Nachtstunden, welche noch dazu, was kein ächter Zögling Epikurs unbeachtet lassen darf, dem sanftesten Schlummer auf dem sybaritischen Lager angehören sollten. Dem Namen Raffael schmiegen die Begriffe von Groß, Erhaben, Schön und Wahr sich eben so natürlich an, wie dem Namen Klopstock. Mein ganzes Wesen ward von heiligen Schauern schon bei dem bloßen Gedanken ergriffen: Morgen wirst du ein Bild von Raffael sehen!

Am folgenden Tage trat Heinse kurz nach Sonnenaufgang schon vor mein Bette, mit der freudigen Botschaft, daß er dem Galeriedirektor ins Amt greifen und seinen Platz bei mir als Cicerone vertreten wolle. Einer geahnten Bitte freundlich zuvorzukommen ist ein Hauptcharakterzug der Humanität. Diese mir hochwillkommene Dienstleistung, wozu Heinse von freien Stücken sich antrug, war gerade das, warum ich Abends zuvor nur aus Diskretion die Bitte nicht wagen mochte. Er setzte mit naiver Anspruchslosigkeit hinzu: „Wenn Gleim und

Jacobi anders darin Recht haben, daß in Rom und Florenz vielleicht mitunter ein befruchtendes Blumenstäubchen von Kunstkennerei mir anflog, so wird es Ihnen wenigstens in diesem Betrachte nicht unlieb sein, die Kapitalstücke unsrer Schatzkammer mit mir, der solcher Augenweide nun und nimmermehr überdrüssig werden kann, recht nach Herzenswunsch zu durchmustern. Nur das muß ich mir ausbedingen, Ihnen den Genuß des Besten, was wir besitzen, pour la bonne bouche aufsparen zu dürfen." Hier kam der Engländer mir in den Sinn, der, nach einem dreijährigen Aufenthalte zu Rom, seiner warmen Kunstschwärmerei ungeachtet, Raffaels „Verklärung" nur erst wenige Tage vor seiner Abreise sehen wollte, um den Eindruck, welchen er sich von diesem erhabenen Meisterwerke verhieß, so tief und ungeschwächt als möglich mit in die Heimat zu bringen. In Rücksicht meiner befolgte Heinse, abgesehen vom Unterschiede der Zeiträume, völlig die nämliche Methode mit Raffaels „Johannes in der Wüste", den er in den Beschreibungen einiger Gemälde der Düsseldorfer Galerie, welche Wielands Götterbote vor etwa zehn Jahren uns brachte, eben so treu und lebendig auf Papier kopierte, wie der geschickteste Künstler mit Farben auf Leinwand. Aus diesen trefflichen Charakteristiken schwebte noch manche wahrhaft poetische Götterphrase mir im Gedächtnis, und gewiß hörte mein Begleiter die lebhaft ausgesprochenen und am rechten Ort angebrachten Reminiszenzen mit einigem Wohlgefallen. Er blieb seinem weisen Plan getreu und ließ wenigstens drei Stunden lang mich das Bedeutendste der berühmten Gemäldesammlung durchmachen, bevor von ihren zwei glänzendsten Zierden die Rede war. Ich meine Guidos himmelanschwebende Madonna und Raffaels göttlichen Jüngling am Bache der Wüste. Der Eindruck, welchen diese Schöpfungen einer aus Gott selbst geborenen Phantasie in jedes dafür empfängliche Gemüt mit übernatürlicher Kraft notwendig prägen müssen, wurde von meinem Führer so genialisch und hinreißend wiedergegeben, daß keine andere Feder, am allerwenigsten aber die meinige, sich wohl so leicht wieder an einen ähnlichen Versuch wagen wird. Nur eins will ich nicht unerwähnt lassen. Nach einer allbekannten Erfahrung wirkt in Raffaels meisten Bildern der Zauber nicht wie heftige Schläge der Elektrizität, sondern wie sanfte Berührungen des Magnetismus. Hiervon kann der

ältesten Erfahrung auch die neueste zum Belege dienen. Heinse postierte mich mit den Worten: „Nun beten Sie an!“ vor den „Johannes“ und setzte sich hierauf zum ruhigen Beobachten auf eine Fensterbank. Alles ist Harmonie an diesem Gemälde! erklang es zwar laut in meinem Innern, aber der Gesamteindruck des Ganzen erwärmte mich in den ersten Momenten des Anschauens bei weitem weniger als manche der großen Kompositionen vom gewaltigen Rubens, welchem bekanntlich gegen viertausend Gemälde zugeschrieben werden. Aber je länger mein Auge darauf ruhte, je mehr neue Schönheiten gingen ihm auf. So werden, bei unverwandtem Hinstarren, am Nachthimmel aus zwanzig Sternen zuletzt hundert Sterne. Bald sogen meine Blicke mit glühender Liebe sich ein, und nur mit Schmerz rissen sie von dem erhabenen Wunderbilde sich wieder los. In der Tat hatte kein Gemälde der Galerie mich so lange vor sich hingebannt wie diese Himmelsgestalt in der Einöde, in welcher, wie im Torso des Herkules, Kraft in Ruhe, nicht Abspannung in Trägheit vorherrscht. Dafür aber ist mir auch eine Kopie in der Seele geblieben, treu und klar, wie des Mondes Bild auf ruhigem Wasserspiegel, indes die Erinnerung mir schon jetzo Schalckens berühmte Lampenjungfrauen und Denners mikroskopische Runzelgesichter mit verdämmerndem Kolorit und in schwankenden Umrissen zeigt.

Eigentlich müßte dieser „Johannes“ in einer besondern kleinen Rotunde mit von oben einfallender Erleuchtung aufgestellt werden: denn er duldet nichts neben sich.

In keinem seiner Werke soll Raffael einen höhern Grad der Vollendung im Kolorit erreicht haben als in diesem. Wäre das völlig außer Zweifel, so dürfte Düsseldorf zu des Meisterwerks Besitze sich zwiefach Glück wünschen.

Als Raffaels feurigster und beredtester Apostel weidete sich Heinse mit sichtbarem Wohlgefallen an den unverhohlenen Ausbrüchen meines Enthusiasmus und sprach, indem er mir kräftig die Hände drückte: „Nur Geduld! Vielleicht kann es auch Ihnen dereinst noch so gut werden, vor der „Schule von Athen“ oder der „Transfiguration“ eben so fromm einen Rosenkranz abzutun wie vor diesem „Johannes“. Das würde mich herzlich freuen und wir müßten uns dann auf jede Weise noch einmal sprechen.“ Ehe wir die Galerie verließen, schrieb mein trefflicher Begleiter zum Gedächtnis dieses unvergeßlichen

Vormittags mir folgende Zeilen in die Schreibtafel: „Den Mann zu täuschen und zu entzücken, der die vollkommene Natur kennt, ist unstreitig die höchste Kunst.“

Nachmittags machten wir einen Spaziergang, dessen Ziel das einzige Trappistenkloster war, welches Deutschland von dieser barbarischen Regel aufzuweisen hat. Auf dieser Promenade war auch von den aus dem Satyrikon Petrons übersetzten Begebenheiten des Enkolp die Rede. Heinse teilte mir die Entstehungsgeschichte des berüchtigten Buchs offenherzig mit, und aus dieser kann der sonnenklare Beweis geführt werden, daß die ärgerlichen Randglossen, als das Manuskript ihm schon aus den Händen gespielt war, von einer unbefugten Feder erst nachgetragen wurden. Auch gegen Gleim hat er sich hierüber vollkommen befriedigend erklärt, und es wird seinem künftigen Biographen wenig oder gar keine Mühe kosten, diesen Rostflecken von der glänzenden Rüstung des wackern Streiters wegzupolieren. Auch in den Gedichten im Geschmacke des Grecourt, wovon Meusels Gelehrtenlexikon ihn als mutmaßlichen Mitverfasser nennt, rührt eben so wenig auch nur eine Zeile von ihm her als in Voltaires Pucelle. Übrigens hat er sich wenig darum bekümmert, in welcher literarischen Spinnstube man diese grundlose Klatscherei zuerst ausheckte.

Noch war es ganz Heinses Werk, daß der an köstlicher Ausbeute schon so überschwänglich reiche Tag noch durch ein fröhliches Gastmahl gekrönt wurde, das durch des edlen Wirtes Urbanität und Attizismus in Manieren und Rede und besonders durch das dabei kräftig vorwaltende Herrschersystem des Geistes über die Materie mit Fug und Recht für ein ächtplatonisches gelten konnte. Heinse pflegt, wie nach und nach aus mehreren Zügen deutlich hervorging, so oft er Freunden und Bekannten irgend eine Szene der Überraschung oder des Vergnügens bereitet, fast niemals den Vorhang mit rauschender Musik aufzuziehen. Ohne sich also darüber herauszulassen, wohin die Schritte gerichtet oder an welchem Tische wir der Abendmahlzeit froh werden sollten, ging er dicht vor der Stadt mit mir in einen reizenden Garten ein. „Das ist Rousseaus Elysium bei Clarens!“ rief ich aus, nachdem wir einen Teil der wirklich schönen Anlagen durchschritten hatten. „Nur eine blühende Dichterphantasie konnte die Partien so idealisch anordnen und so harmonisch

verbinden!" „Sie sind auf der wahren Spur", versetzte mein Begleiter, „der Mann, welcher hier sein Wesen so schön und ordentlich treibt, ist in der Tat ein sehr großer Dichter, ungeachtet er sich gar nicht mit Versemachen abgibt. Wir sind in Pempelfort. Sein Besitzer schrieb den „Woldemar." Jetzt wissen Sie fürs erste genug, und nun wollen wir sehen, wo der Freund sich versteckt hat!" Kaum waren diese Worte gesprochen, als ein Mann von hoher und edler Gestalt uns entgegenkam, auf dessen heitrer und offener Stirn der erhabene Stolz der Tugend in seiner göttlichsten Würde thronte. Es war Jacobi, der Weltweise, oder auch Jacobi, der Dichter, wie man will: Denn seine Domänen liegen halb in poetischen und halb in philosophischen Provinzen . . . ."

---

3. Vorbedingungen und Wert der Gemäldebriefe.

Heinse schrieb am 30. Dezember 1777 noch aus Düsseldorf an Gleim von seinen Gemäldebriefen: „Meine Episteln an Sie über die hiesige Gallerie haben mir viel Ehre und Lob zuwegegebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist, wenigstens die zweyte im May: aber wenig Unterstützung. Ich werde sie deßwegen auch nicht fortsetzen, und will lieber dafür eine Satyre über unsere berühmten Hof-Mäcenen schreiben. Man liest so etwas, wie ander Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium hat vorhergegangen seyn müssen, eh es daseyn konnte; und wie wenig gründliches und zweckmäßiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden."

In der Tat sind die Briefe „Über einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie" die Frucht eingehender Vorarbeiten. Den letzten Aufschluß konnte Heinse allerdings nur von der Kunst selbst, durch das Studium der Gemälde, erhalten. Aber zu gewinnbringender Verarbeitung des hiedurch Erhaltenen bedurfte auch ein so reger Geist einer gründlichen theoretischen Schulung. In Düsseldorf weilte Heinse vom 13. Mai 1774 bis zum 21. Juni 1780, die Gemäldebriefe erschienen, nur dem Namen nach an Gleim gerichtet, in den Jahren 1776 und 1777[1]). Die Frage ist nun, was die Literatur des 18. Jahr-

[1]) Siehe Anhang Nr. 1.

hunderts bis zu dieser Zeit an bedeutenden Schriften über die Kunst und ihre Ästhetik zu bieten hatte und welche Werke wohl für Heinse zum vorbereitenden Studium in Betracht kommen konnten.

Für Deutschland bedeutete das 1721 beginnende und 1771 endende halbe Jahrhundert eine Blüte der Kunstlehre, eine Blüte, die, wenn auch zuerst tastend und unbeholfen in ihren Versuchen, schließlich und in folgerichtiger Entwicklung die schönste Frucht zeitigte: J. J. Winckelmanns Werke. Gewiß, es war ein Fehler — und man hat ihn ungerechterweise oft nur den Deutschen zugeschrieben — die Kunst um jeden Preis in die Wissenschaft einzuordnen, über den gelehrten Theorien die lebendige Praxis beinahe zu vergessen und mit dem schweren Rüstzeug aller philosophischen Systeme, der Philologie und Archäologie anzurücken, ohne über den Begriff der Malerei erst ins klare gekommen zu sein. Man mag wohl die Zeit der „Kunstrichter" belächeln, für die Lessing die Aufgaben der Poesie und der bildenden Kunst sondern mußte. Aber es darf nicht vergessen werden, daß das nur ein Sammeln war zu neuem Anstiege, nachdem die übermächtige Kunst seit dem Ende des Barocks eine Pause gemacht und Zeit gegönnt hatte, über ihre Theorie nachzudenken. So rasch durchmaß man aber die Kunstentwicklung nicht und indem die gründliche Behandlung mit der Antike einsetzte, war noch 1762 das Hauptthema die von den Bildwerken der Griechen zu gewinnende Definition der Schönheit neben der umständlichen Erläuterung des mißverstandenen Horazischen Spruches: „Ut pictura poesis" (die Poesie ist wie die Malerei). Eine Geschichte der Kunst war erst im Entstehen begriffen.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Geltung gekommene Kunstlehre war unmittelbar von der Dichtkunst ausgegangen, diese hingegen wurde im wesentlichen auf Grund der Tugendlehre und eines aus der Antike genommenen Idealismus erörtert. Daraus erklärt sich das so langsame Werden positiver Begriffe in der bildenden Kunst für weitere Kreise und der scheinbar darin liegende Widerspruch, daß eine Zeit, die bereits die lebensvollen Schöpfungen eines Rubens, van Dyck, Rembrandt, Ruysdael, Velazquez und Murillo besaß, sich so sehr in das Gebiet abstrakter Darlegungen vertiefen konnte, ohne der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit der Kunstentwicklung gerecht zu werden und ohne die

richtige Quelle entsprechender theoretischer Erkenntnis, das Kunstwerk, vor allem aufzusuchen. Über dem Inhalt der Kunst wurde die Form vergessen. Aber war es nicht besser, wenn Künstler selbst zur Feder griffen, um in Fragen der Kunst autoritativ mitzureden? Nun, daß dies geschah, dafür sorgte ja schon die Zeit, die nur einen zugleich gelehrten Maler als vollkommen gelten ließ; es genügt da, den Namen Raphael Mengs zu nennen. Doch gekürzt wurde der Weg dadurch nicht. Und trotzdem war das emsige Mühen und Suchen nicht vergebens; es wäre genug des Lohnes gewesen, wenn auf dem so bereiteten Boden nur die Heinse'schen Gemäldeschreibungen entstanden wären, die gleich einem Brennspiegel alle bisherigen Ergebnisse der Kunsttheorie zusammenfaßten. Auch Heinse war naturgemäß denselben Weg zur Kunst gegangen — bis zur Düsseldorfer Galerie. Er wäre kein Sturm- und Dranggenosse gewesen, hätte er hier nicht gefunden, was ihm die gesamten kunstästhetischen Schriften nicht hatten bieten können: eine Offenbarung von der Kunst und ihren Forderungen.

Die Basis für die ganze Entwicklung der neueren Kunstanschauung ist in der Malerei des 17. Jahrhunders zu suchen, die der Landschaft, abgesehen von verschiedenen Modifikationen, einen bisher nicht entfernt innegehabten Rang einräumte und dadurch in einer Hinsicht mit der Tradition brach.

In England hatte dieses auf eine regere Pflege des Landschaftlichen in der Kunst, vor allem in der Poesie, gerichtete Streben seinen lebhaftesten Vertreter in Addison gefunden. In den acht Bänden des von ihm und Steele 1711—1712 und 1714 herausgegebenen „Spectator" (neue Ausgabe in 10 Bänden, London 1808) wurde der praktischen Beobachtung das Wort geredet. Der „Zuschauer" betrachtete tagelang vom Fenster aus die Vorübergehenden und suchte aus ihren Mienen auf das Innere zu schließen. Oder Addison führt den Leser auf ein Landgut, um ihn durch die Beobachtung der Haustiere von deren zweckmäßigem Gehaben und der Weisheit des Schöpfers zu überzeugen. Daraus erklärt es sich, daß der Engländer der beschreibenden Poesie so hohen Wert beimißt und sie über die bildende Kunst stellt; ihm vereinigen Miltons Dichtungen die drei erforderlichen Hauptwirkungen: Größe, Schönheit und Reiz der Neuheit. Für Addison kommt in der Dichtung die Imagination, d. h. das Vermögen, Gesehenes

im Geiste zu bewahren und zu beliebiger Zeit wieder vorzuführen, am besten zum Ausdruck. Die beschreibende Poesie hatte ferner in letzter Linie stets den Preis des höchsten Wesens zum Gegenstand, mithin eine moralische Tendenz. Der Bildhauer und Maler mußte im Verfolge dieser Richtung die Forderung nach Wahrheit ableiten, die Kunst sollte vom Geiste der Natur durchdrungen werden. Nur das Wahre galt als schön, was aber keineswegs eine Verteidigung des Realismus bedeutete.

Der „Spectator" war das Vorbild für die von Joh. Jakob Bodmer und Joh. Jakob Breitinger 1721 begründete Wochenschrift „Die Discourse der Mahlern." Den beiden Züricher Freunden handelte es sich gleichfalls hauptsächlich um die poetische Malerei, aber man darf nichtsdestoweniger nicht verkennen, daß die Begründung der Kunstlehre des 18. Jahrhunderts in Deutschland von der Schweiz ausging. Ganz im Sinne Addisons war es die Absicht der Beiden, „Tugend und Geschmack einzuführen." In den Vergleichen der Malkunst und Dichtung hinsichtlich ihrer Wirkung wurden Naturwahrheit, Empfindung und kultivierte Einbildungskraft (Imagination) als Losungsworte ausgegeben. Aber in Einem weichen die Schweizer stark von den Engländern ab. „Unser Objekt ist der Mensch", erklären sie und geben dadurch zu erkennen, daß der französische Klassizismus, der als Reaktion gegen die Überschwenglichkeit des Barocks entstandene theoretisch strenge Anschluß an die Formen der Antike, auch in der Landschaftsdarstellung, in Deutschland gleichfalls etwas gilt.

Verglichen mit den von Addison und den Zürichern vertretenen Ideen, war es nichts völlig Neues, was mit J. J. Rousseaus Schriften so epochemachend in die Kunstlehre eintrat, denn in Frankreich wie in England und der Schweiz hatte man schon vorher, wie angedeutet, die den Menschen umgebende Natur künstlerisch würdigen gelernt. Des Genfers Ablehnung des Wertes der Kultur im „Discours sur les arts et les sciences" von 1750 war nur ein Mittel zu dem Zweck, das Heil der Menschen in der Rückkehr zur schlicht wahrhaften Natur zu zeigen. Das wirklich Bedeutende ist, daß Rousseau das Gefühl für die Anmut und Schönheit der Landschaft zu einer Kraft des Gemütes erhob und dadurch brauchbar machte für kunstästhetische Erörterungen. Das war die in „La nouvelle Héloïse"

(1759) und im „Émile" (1762) weiter ausgebildete Lehre vom Genie, die die Stürmer und Dränger der deutschen Dichtung ihren eigenen Weg einschlagen ließ. Rousseau war Musiktheoretiker und Komponist und beteiligte sich auch sonst an ästhetischen Fragen. Aber obwohl er die Richtung des Rokoko mit den verlogenen, das Natürliche nur scheinbar nachahmenden Verzierungen und Reizen verwarf, konnte er sich doch nicht so weit über seine Zeit erheben, um etwa völlig neue Prinzipien der Ästhetik zu geben. Immerhin war der Schritt, den er getan, groß genug und in der nächsten Zeit fortwirkend zu erkennen. Der erste Satz des „Émile": „Alles ist gut, wenn es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht; alles entartet unter den Händen des Menschen" klang wohl hart, doch mußte er um die Mitte des 18. Jahrhunderts ausgesprochen werden und in der Kunstanschauung wirkte er erlösend.

Ist es möglich, die Lehre vom Schönen systematisch als Wissenschaft zu behandeln und auf philosophischer Grundlage zu entwickeln? In Deutschland stellte sich diese Gewissensfrage zuerst Alexander Gottlieb Baumgarten und gab der Welt die bejahende Antwort in den zwei Bänden seiner lateinisch geschriebenen „Aesthetica acroamatica" (Frankfurt a. O. 1750—1758). Der Name bedeutet eigentlich die Lehre vom sinnlich Wahrnehmbaren; aber wenn auch als Bezeichnung falsch gewählt, wurde er doch weiter beibehalten als Schlagwort für die Wissenschaft vom Kunstschönen. In dem Werke kamen wieder fast ausschließlich die redenden Künste zu Wort, doch schon in anderem Sinne als bei den Zürichern, da die Absicht eine andere war. Baumgarten zog für seinen Begriff der Schönheit Leibnizens Philosophie zurate. Diese unterschied von der Klarheit des Verstandeswissens eine gewisse Vollkommenheit der sinnlichen Wahrnehmung, die fähig ist, Erscheinungsformen ohne Bewußtsein der Gründe aufzufassen; das Gefühl des Schönen. Der gegebenen Wissenschaft vom vollkommenen Verstandesgebrauch, der Logik, setzte nun Baumgarten die Wissenschaft von der vollkommenen Wahrnehmung an die Seite, die Lehre vom Schönen. Die neubegründete Wissenschaft sah die Schönheit in der Vollkommenheit, der Übereinstimmung der Teile zum Ganzen, wie sie von den Sinnen wahrgenommen wird. Da die sinnlichen Wahrnehmungen als niedere Seelenkräfte bezeichnet werden, kann das Ergebnis

derselben nur eine unbestimmt erkannte Vollkommenheit sein, deren bestimmte Erkenntnis dem Verstande zukommt. In dieser Scheidung zeigt sich deutlich die Abhängigkeit der Theorie von den antiken Philosophen. Zum Unterschiede von der Logik wurde so die Ästhetik zur Theorie der niederen sinnlichen Erkenntnis. Für die Kunst ergibt sich schließlich als oberstes Prinzip die vollkommene Nachahmung der Natur. Denn weil nach Leibnizens Lehre in der uns sichtbaren Natur die beste und schönste aller Welten wahrgenommen wird, so wird konsequenter Weise die getreueste Naturnachahmung die größte Vollkommenheit im Kunstwerk zur Anschauung bringen. Die früher betonte moralische Tendenz ist nicht zu verkennen, auch nicht eine Art von Parallelismus mit Rousseau'schen Ideen. Es ist ferner ziemlich gleichgiltig, daß diese Theorie vorerst nur auf die Dichtkunst angewendet wurde — die „Aesthetica" ist ein Torso geblieben — und nicht auf die Kunst im allgemeinen. Der Fortschritt gegenüber Bodmer und Breitinger ist umso größer, als nunmehr ein positives Prinzip gewonnen worden, das in den folgenden Schriften zur bildenden Kunst festgehalten oder wenigstens klar diskutiert werden konnte. Bis zu einem gewissen Grade mag Baumgarten aus der 1746 zu Paris erschienenen Schrift „Les beaux-arts réduits à un même principe" von Abbé Charles Batteux geschöpft haben. Dieses 1751 von Joh. Adolf Schlegel, 1756 von Ramler als „Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz" übersetzte und bearbeitete Buch führte aber die Kunst nicht auf die Nachahmung der Natur schlechtweg zurück, sondern nur der schönen Natur; der Geschmack habe dann über die Güte der Nachahmung im Kunstwerk zu entscheiden. Der geringere Wert dieser vagen Theorie im Vergleich zu der klaren Baumgartens ist unverkennbar, mag auch in letzterer u. a. noch die Malerei als beschreibende Darstellung gleichmäßig und deshalb irrig dem Dichter und bildenden Künstler zugewiesen werden.

Vollkommenheit und Schönheit! Als hätte man nur auf diese Losung gewartet, so wurde von nun an der Theorie und Praxis der bildenden Kunst in Deutschland zu Leibe gerückt. Berlin übernahm sofort die neue Lehre und Moses Mendelssohn, Lessings Freund, benützte 1761 die ästhetische Vollkommenheitslehre, um in seiner Schrift über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften „das Wesen

der schönen Künste überhaupt in die künstliche sinnlich-vollkommene Vorstellung zu setzen." Es sei unentschieden, wo die Vollkommenheit liege, ob im dargestellten Gegenstand oder ausschließlich im Künstler, denn „wir nehmen in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers wahr." Mendelssohn ist nicht einverstanden damit, daß der Künstler sich bemühe, seinen Ausschnitt aus der unermeßlichen Wirklichkeit so vorzustellen, wie ihn die Natur vorgestellt hätte, wenn die Schönheit des Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Er sieht also in einer vollkommenen Darstellung zugleich eine veredelte Schilderung. Der Künstler braucht sich gar nicht an die Wahrnehmung der Natur zu binden, sondern er kann aus seiner eigenen Seele schöpfen; „die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur" und „in den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre." So war man eigentlich mit einem weiteren Schritt auch über die Forderung reiner Naturnachahmung zur Tagesordnung übergegangen und wendete sich bloß an das Problem der Schönheit, für dessen Erwägung ja doch das Substrat endlich gegeben war. Nichts anderes wollen wohl Lessings Worte bedeuten: „Naturnachahmung von der Kunst fordern, verrät keinen tieferen Gedanken als die an den Schuhmacher zu stellende Forderung, daß seine Schuhe passen. Nicht die Nachahmung der Natur, sondern die größte Schönheit der sinnlichen Erkenntnis ist der Zweck der Kunst." Nun, dieser Zweck hat aber seine erste Bedingung im Künstler selbst, und so wäre denn damit auch die ganz moderne Forderung nach dem künstlerischen Blick ausgesprochen. Die Wirkung des Baumgarten'schen Werkes wurde vorbereitet durch seinen Schüler und Nachfolger in der Professur zu Halle G. F. Meier. Dieser ließ 1748 seine „Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften" erscheinen und verbreitete dadurch die Lehren seines Meisters noch vor dessen Hauptwerk. Er war der Dogmatiker von Baumgartens Ästhetik. „Ich setze vermöge der Entdeckungen der neuen Weltweisheit als eine Wahrheit zum Grunde: daß die Seele nur eine einzige Kraft sei oder habe, vermöge welcher sie sich die Welt, nach der Stellung und Lage ihres Körpers, vorstellt." Das ist eines seiner

Dogmen, das auf Grund des vorher Gesagten verständlich wird. Im großen Ganzen sind Meiers Schriften zur Ästhetik geringer zu bewerten als die Baumgartens; aber sie enthalten ein wichtiges Verdienst, weshalb sie doch in diese kleine Übersicht gehören: die Betonung der Notwendigkeit anschauender Erkenntnis. „Je abstrakter die Begriffe sind, desto weniger enthalten sie.“ Das klingt wie eine Verurteilung aller früheren Theorien und Leitsätze und eröffnet eine weite Perspektive. Freilich wurde Meier, indem er aus diesem Satze die Forderung einer sinnlich unmittelbaren und überzeugenden Wirkung des ästhetischen Eindruckes ableitete, zu Ansichten verleitet, über die die heutigen Künstler und Ästhetiker lächeln müssen. So wollte er z. B. eine trauernde Witwe in einem schwarz ausgeschlagenen Zimmer dargestellt sehen. Die wahre Kunstübung ist auf solche Irrwege selten geraten. Aber der Kern der Sache war doch ernst zu nehmen und gilt noch heute als eines der obersten Gesetze für die bildende Kunst: der ästhetische Eindruck darf die Aufmerksamkeit nicht auf die Analyse der Erscheinung ablenken, sondern muß das Bewußtsein durch die Anschauung ausfüllen. Die Erläuterung des Baumgarten'schen Begriffes „ästhetisch“. Und welche Erwägung stellte Meier zu diesem Gesetze an? „Eine schöne Wange ist unter dem Mikroskop abscheulich.“

Eine erfreuliche Tatsache ist infolge der genannten beiden Werke zu konstatieren. Die Ästhetik tritt klarer aus der Menge philosophischer Deduktionen zutage, die bildende Kunst wird immer mehr zum Objekt der Kunstlehre.

Der die Kunst Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert beherrschende Klassizismus wurde bereits genannt. Man war dort der anscheinenden Regellosigkeit des gewaltigen Barocks ziemlich rasch müde geworden und, wie der Name der neuerdings seit der Hochrenaissance zu Ehren gekommenen Richtung sagt, wollte man sich durch die Regeln der Antike erholen. Soweit nicht die Architektur in Betracht kam, war dadurch auch das Hauptobjekt der Kunst und ihrer Lehre gegeben: der Mensch. Dem Künstler war es dabei wohl freigestellt zu malen, was er sehe, aber da seit Descartes auch die ästhetischen Prinzipien durch die Schule der „Raison“ gegangen waren, durfte das Sehen und Malen nur mit Auswahl geschehen. Der Künstler wird, wenn es sich um eine Landschaft handelt, die schönste Partie auswählen und diese durch Weglassungen

und Zugaben im Bilde umgestalten müssen, bis sie der in ihm selbst liegenden Idee entspricht. Der Schönheitsbegriff wird durch die Herrschaft des Ideals eingeführt, durch die Bezeichnung einer bestimmten Form, die den Eindruck des Schönen hervorrufen kann. Eine bloße Nachahmung der Natur mußte infolgedessen abgelehnt werden, weil diese, auch der Mensch in der Natur, dem aus der Antike geholten Ideal nie ganz entsprach. Aber wenigstens einzelne Teile der Landschaft wie des Menschen konnten der Idealvorstellung genügen; und so kam der Künstler den an ihn gestellten Forderungen nach, indem er komponierte, die einzelnen Stücke zu einem Ganzen zusammensetzte. Die Kunst der Komposition gehörte in den Begriff der Manier. Verhältnismäßig leicht war die Darstellung einer Landschaft in dieser Weise. Da bot die antike Architektur eine bedeutende Hilfe, durch welche Nicolaus Poussin (1593—1665) seine klassizierenden Landschaften bilden konnte. Schwerer hielt es bei den Figuren. Da es schlechterdings nicht anging, griechische Statuen zu kopieren, vereinigte man wenigstens verschiedene Teile derselben und ahmte die Haltung nach. Diesen Vorgang nannte man die Natur durch Kunst verbessern. Der Klassizismus hatte wohl die Wurzel des Erhabenen an den antiken Bildwerken in der Ruhe und Einfachheit finden gelernt, aber es war eben ein Grundirrtum der Zeit zu glauben, die griechischen Künstler hätten nur das Schöne darstellen wollen. Den Künstlern des Klassizismus galt ferner die Wahrheit als Gesetz; aber die Wahrheit war so ziemlich gleichbedeutend mit archäologischer Genauigkeit, weshalb ihre Arbeiten stets vor allem daraufhin untersucht wurden. Unter diesen Umständen ist es klar, daß die Künstler alles Heil vom Studium der Antike erwarteten, daß die Zeichnung zur Hauptsache gemacht und das Kolorit in die zweite Linie gerückt wurde. Meister wie Rubens, dessen Farbenfreudigkeit als übermütig und herzlos galt, und Rembrandt wurden dieser Zeit mehr und mehr entfremdet, für einen Brouwer oder Jan Steen hatte man völlig nichts mehr übrig, da sie so gar nicht den Naturverbesserern genug taten und jeden antiken Einschlag vermissen ließen. Die niederländischen Meister besonders waren dem Klassizismus und Rokoko nur Maler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, ohne daran zu denken, den Charakter der Menschen um einige Grade höher zu setzen. Es wurde ihnen

übelgenommen, daß sie weder im Körperlichen noch im Sittlichen eine andere Welt kannten als die, in der sie lebten. Sie blieben ein Rätsel samt der Anziehungskraft, die sie ausübten. So wird vielleicht auch der eingangs angedeutete Umweg ein wenig verständlich, den die werdende Ästhetik im 18. Jahrhundert einschlug. Die Werke des auf solchen Grundlagen ruhenden Klassizismus erscheinen uns heute fremd und steif und völlig ungriechisch. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß, wenigstens für den französischen Künstler, noch ein Vorbild maßgebend war: der Hofmann Ludwigs XIV.

Die für den Klassizismus geltenden Gesetze läßt vor allem André Félibien erkennen in seinen Schriften: „Des principes de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des autres arts, qui en dépendent, avec un dictionnaire propre à chacun de ces arts" (Paris 1669—1697) und „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres" (Paris 1672, Trevoux 1725). Félibien nennt den Gedanken den Vater und die Ausführung die Mutter der Malerei. Die Komposition, manchmal Erfindung genannt, besteht in der Wahl und Anordnung der Gestalten, Attitüden und Gruppen. Dabei darf sich aber der Künstler nicht von der unmittelbaren Nachahmung, sondern von einer rationellen Auffassung des Gegenstandes leiten lassen. Die gleichen Gesichtspunkte vertrat auch noch J. Baptiste Descamps mit seinem vierbändigen Werke: „Vies des peintres flamands, allemands et hollandais. Une indication de leurs principaux ouvrages et des reflexions sur leur différentes manières" (Paris 1753—1763). Am erfolgreichsten als Kunsttheoretiker wirkte aber Roger de Piles durch seine Bücher: „Elemens de la peinture pratique" (Paris 1684) mit der „Idée du peintre parfait", „Abregé de la vie de peintres avec les reflexions sur leur ouvrages" (Paris 1699) und „Cours de peinture par principes" (Paris 1708. Deutsch als „Einleitung in die Mahlerey aus Grundsätzen", Leipzig 1760). Durch de Piles wurde die Kunsttheorie zum erstenmal in deutliche Begriffe und Sätze gegliedert. Dabei ließ er allerdings eine unglaubliche Trockenheit walten und begründete die schließlich so trostlose akademische Auffassung. Trotzdem war ihm die Kunst zu Dank verpflichtet, denn durch seine Darstellung wurde es erst möglich gemacht, mittelst bestimmter Vorstellungen zu den Werken

der großen Maler in ein gewisses Verhältnis zu gelangen. Geradezu typisch für den Klassizismus ist de Piles' Unterscheidung der vier Elemente: Zeichnung, Komposition, Ausdruck und Kolorit. Die Farbe steht, der zeitgemäßen Anschauung ganz entsprechend, an letzter Stelle. Für die Abschätzung des einzelnen Kunstwerkes erhält (in der berüchtigten „balance des peintres") jedes Element eine Wertskala von zwanzig Nummern und jedem Meister werden seine vier Nummern zugewiesen. Die Summe der Zahlen ergibt das Generalverdienst; die Fähigkeit des Kenners, auf Grund dieser oder ähnlicher Skalen über die Kunst zu urteilen, oder, beim Künstler, die Geschultheit des Blickes in der Wahl brauchbarer Darstellungsobjekte hieß nun Geschmack.

Der Einfluß Frankreichs auf die Entwicklung der Ästhetik in Deutschland ist unverkennbar. Es scheint fast, als hätten sich um 1750 die zwei Wege getroffen, um nun in einer Richtung weiterzuführen. Baumgarten hatte die Begriffe der Schönheit und Vollkommenheit formuliert, der Klassizismus brachte von der Antike das Ideal, dem zufolge die Forderung nach getreuer Naturnachahmung fallen gelassen wurde, und die Lehre von der Auswahl. Die Zeit war günstig und es erschienen in rascher Folge die (deutschen) Werke, denen die Kunstlehre und Kunsterkenntnis dauernd zu danken hat.

Die neue Epoche ging von Dresden aus, dem „vorgeschobenen Posten Italiens", dem Dresden des kunstliebenden August III. Hier wirkte seit 1739 der Maler Adam Friedrich Oeser, ein Schüler der Wiener Akademie. Oeser, dessen Urteil in Kunstsachen, besonders seit seiner Berufung zum Direktor der Leipziger Akademie (1764), sich autoritativer Geltung erfreute, wurde als Künstler von seinen Zeitgenossen weit überschätzt. Umso größer ist sein Wert als Lehrer und Anreger. Aus der Freundschaft mit dem von seiner Zeit verkannten österreichischen Bildhauer Raphael Donner hatte er die Kenntnis der Antike geschöpft und die Lehren, die er begeistert seinen Schülern verkündete. „Die Statuen und größeren Bildwerke der Alten bleiben Grund und Gipfel aller Kunstkenntnis", war Oesers Kredo, indem er hauptsächlich die Ruhe und edle Einfalt an diesen Werken rühmte. In der Archäologie war er genau bewandert und hatte das Kostüm der Antike eingehend studiert. Seine Werke entsprachen seinen Lehren allerdings nicht. Die Gemälde ließen wohl das Streben nach

klassischer Schönheit in den Figuren erkennen, aber schon die Gewänder zeigten nicht den richtigen, zur Situation gehörigen antiken Faltenwurf. Denn es war auch Oesers Irrtum die Meinung, es genüge die präzise, kopienartige Wiedergabe der bekannten klassischen Formenwelt, um klassische Werke zu schaffen. Aber wie hätte das so heiß angestrebte, aus rein griechischem Geiste geborene künstlerische Schaffen möglich sein können — wenn überhaupt seine Erreichung den geänderten Zeiten und Umständen völlig angemessen war — solange man trotz aller gelehrten Untersuchungen über das Wesen der klassischen Kunst im unklaren blieb? Und da hiezu die Anschauung vor allem nötig war, mußte es darum außerhalb Italiens und Griechenlands schlecht bestellt sein, weil nur wenige Gipsabgüsse oder Sammlungen schlechter Konturenzeichnungen — zu nennen ist hier, nicht einmal für künstlerische Zwecke herausgegeben, „L' antiquité expliquée et representée en figures" (Paris 1719) von Bernard de Montfaucon — und Gemmenabdrücke die Kenntnis der antiken Plastik vermittelten.

Durch die Schule Oesers ging ein Mann, dem da das Amt des großen Finders und Deuters beschieden war, Johann Joachim Winckelmann. Unter dem nordischen Himmel weilten seine Gedanken längst, ehe er die Stätte seiner Sehnsucht betreten konnte, in Athen und Rom; seinem Seherblick entschleierte sich, über das kleine Griechentum der Gegenwart hinweg, das reine Bild der antiken Welt. Winckelmann war auch der Schüler Baumgartens in Halle gewesen und von dem Erfinder der Ästhetik nahm er die Begriffe auf, doch gleich seine erste, noch in Dresden 1754 entstandene Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" zeigte, wie er die überkommene Theorie zu verwerten gedachte. Er erkannte vor allem, daß die römische Kunst nur ein Erbe der griechischen sei. „Eine Bildsäule von einer alten römischen Hand wird sich gegen ein griechisches Urbild allemal verhalten wie Virgils Dido sich gegen Homers Nausikaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat." Griechischer Himmel und griechische, bewußt gepflegte Körperschönheit waren ein ursächliches Element für die Blüte der Griechenkunst. Winckelmann weist auf das Volk der Georgier, wo noch heute diese Vorbedingungen zu finden seien. Infolgedessen sahen die griechischen Künstler ihre Modelle im täglichen Leben ihres Volkes, so daß sich eine

nationale Kunst entwickeln konnte. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen und wurde beim Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene." „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche." Die Naturnachahmung ist nicht ganz abzuweisen, da auch die griechische Kunst darauf basiert war. Die niederländischen Maler taten eigentlich dasselbe, was die Griechen, wenn sie nationale Kunst schufen. Warum läßt sie Winckelmann nicht gelten? „Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringt sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. Der Unterschied aber zwischen ihnen und uns ist dieser: die Griechen erlangten diese Bilder, wären auch dieselben nicht von schöneren Körpern genommen gewesen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt, und selten so, wie sie der Künstler wünscht." Das klang allerdings den Zeitgenossen nicht ermutigend, aber die Hilfe wurde gleich an die Hand gegeben: „Wenn der Künstler auf diesem Grund baut und sich die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßt, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird." Das waren festgefügte Sätze, die Winckelmann unmöglich aus den Theorien seiner Lehrer allein gebaut haben konnte, zumal da er die hohe Griechenkunst in einer von Oeser himmelweit verschiedenen Weise als Vorbild seiner Zeit verwendet wissen wollte und schließlich auch mit dem bisherigen Begriff der Schönheit als Wissenschaft vom Gefühl brach. „Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein." In der Schule war nur die Quelle des meist zitierten Satzes: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine

stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck." Daß aber Winckelmann jetzt wie später im Banne der Zeit mit ihrer leidigen Vorliebe für die Allegorie blieb, ist hier nicht weiter zu erörtern. Der große Fortschritt lag in der Geltendmachung des Idealschönen in der Kunst und in der Kennzeichnung des antiken Schaffens.

Winckelmann ging 1755 von Dresden nach Rom. Dort ließ er einen begeisterten Anhänger seiner Ideen zurück, Christian Ludwig von Hagedorn, hier fand er einen gleichgestimmten Freund und Künstler, den Maler Raphael Mengs, der bereits an den Quellen antiker Kunsterkenntnis getrunken, viel zu geben und viel aufzunehmen hatte. Von beiden erschienen 1762 Schriften, die, im Geiste des Freundes entstanden, noch heute mit Nutzen lesbar sind und einen gewissen Wert nie verlieren werden.

Hagedorns Buch erschien in Leipzig unter dem Titel „Betrachtungen über die Mahlerey" in zwei Bändchen. Der Verfasser, der später Generaldirektor der Künste in Sachsen wurde, beabsichtigte ursprünglich nur, die französische Theorie der Malerei nach Deutschland zu verpflanzen; er gab aber schließlich mehr. Seine umfassende Belesenheit, die Bekanntschaft mit Baumgartens Ästhetik und Winckelmanns Ideen befähigten ihn, sämtliche Kunstgedanken der Zeit von einem Standpunkt aus darzustellen, der sie dem kunstliebenden Publikum durchaus näher bringen konnte. Verstand und Gefühl haben gleiche Berechtigung. „Bei Beobachtung der Gemälde ist der mit dem Wesentlichen der Kunst beschäftigte Verstand insgemein der wahre Vertraute des Herzens. Mit dessen Zuziehung unterredet er sich gleichsam in der Stille mit der Natur, und bei diesem Gefühle, das durch die siegende Schönheit der Kunst erweckt wird, glaube ich, daß ein ungelehrter Kenner, der ein Psyche für eine Venus oder einen Schmetterling für einen bloßen Schmetterling ansieht, oft die Malerei freudiger und besser genieße als derjenige, der in diesem Schmetterlinge und in der reizenden Psyche nur die menschliche Seele und wer weiß was für gelehrte Geheimnisse entdeckt." Hagedorn hält Schönheit und Vollkommenheit auseinander, indem er erstere dem Geschmack, letztere dem untersuchenden Verstande zuweist. „Ohne sich bei jenem Wege der Untersuchung aufzuhalten, wird die Übereinstimmung sämtlicher Teile für die Empfindung reizend und dieser Vollkommenheit, die sie wahr-

nimmt, gibt sie den Namen der Schönheit." Er kennt Albrecht Dürers Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aber er ist sich klar darüber, daß durch deren Einhaltung wohl die Richtigkeit der Zeichnung, doch noch nicht die Schönheit gewährleistet ist. Ferner unterscheidet zum erstenmal Hagedorn den Begriff der Anmut von der Schönheit. „Die Richtigkeit bringt das Gute nur an die Grenze der Schönheit; die ausgewählteste Zusammenstimmung der Gliedmaßen, die idealen Proportionen, der große und edle Schwung der Linien (der allerdings den Meister zeigt) würden doch nur einen schönen Körper ohne Seele geben. Der Reiz würde fehlen, die Anmut, welche dem allen noch die Krone aufsetzen muß. Die Anmut aber, diese Seele der Kunst, ist eben jene Ungezwungenheit in der Zusammenschickung der Teile, die uns glauben macht, wir sähen die freiwirkende Natur selbst; die belebende Leichtigkeit, welche auf der von der Seele gelenkten Bewegung beruht. Die Zusammenstimmung der Seelenbewegungen verleiht der körperlichen Schönheit Anmut und Würde." Als das erste Vorbild für den Künstler gilt ihm die Natur, denn „ohne den Geschmack an derselben wird das feine Gefühl in den Künsten vergeblich erwartet." Ein eigenes Kapitel behandelt „die Antike und die schöne Natur." „Die Antike soll uns lehren, die Natur wählen und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen. Sie zeigt den Bau des menschlichen Körpers in sanften Umrissen und den ausgesuchtesten Verhältnissen: der hohe Grad der Schönheit, den die Zusammenstimmung dieser Verhältnisse und die kluge Wahl und Richtung der Gliedmaßen geben, wird durch ihre unzertrennliche Gefährtin, die Anmut, erhöht. Selbst der Ausdruck der wirkenden Stärke des Körpers und der leidenden Seele ist von aller übertriebenen Wendung und von aller Verletzung des Wohlstandes entfernt, die in folgenden Zeiten auch den richtigsten Zeichnern Steine des Anstoßes geworden sind." Eine wohl sehr höfliche Polemik gegen die Plastik des Barocks. Wenn auch Hagedorn lebhaft für die Naturnachahmung eintritt, vergißt er doch nicht an deren Grenzen. „Wenn Raffael unter den Überbleibseln des Altertums die Muster fehlten, so suchte er dieselben in der Natur. Schien ihm diese nicht schön genug, so mußte sein fruchtbarer Geist wirken. Oft hatte er gewählt: jetzt schuf er." Die Schönheit gilt als höchster Gesichtspunkt der Kunst, weshalb dem Künstler

die Darstellung des Häßlichen verboten ist. Von Winckelmann wird der geklärte Begriff der Idealschönheit übernommen: „Durch Verbindung des Ausdrucks der würdigsten Seele mit dem richtigst gebildeten Körper erreicht der Künstler diejenige hohe Schönheit, deren Urbild in seinen Gedanken schwebte.“ Schließlich tut Hagedorn gegen Winckelmann wieder einen Schritt nach vorwärts, indem er das genaue Studium der antiken Bildwerke nur als ein gutes Mittel bezeichnet, die Nachahmung der Natur zu erlernen. Zur richtigen Zeichnung können die Antiken wohl verhelfen, das richtige Kolorit bietet nur die Natur. Im vierten Buch, das von der Farbengebung handelt, heißt es in dem Abschnitt „von dem Helldunkeln oder der Zusammenstimmung des Lichtes (des Schattens) und der (hellen und dunkeln Lokal-) Farben“: „Es würde, ohne Rücksicht auf die mit Licht und Farben prangende Natur, vergeblich sein, ein Feld zu öffnen, auf welchem Niederdeutschland und Venedig unendliche Schönheiten für die Kunst gefunden haben. Wir sind, wie es scheint, mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers lange nicht so unbekannt als den täglichen Erscheinungen in der Natur und mit den Spuren eines wohltätigen Lichtes in Absicht auf die Malerei.“ Was Hagedorn hier so bescheiden sagt, könnte in einem modernen Buch nicht besser stehen. Allerdings fehlt zur ganz modernen Auffassung noch einiges, denn die „Betrachtungen“ setzen im gewohnten Schema die Farbengebung, das Kolorit, an die dritte Stelle. „Licht und Schatten, Licht und Farben gehören zu einem Gemälde, wie der Teil zu dem Ganzen. Nur unter diesem Ganzen verstehe ich mit dem de Piles das clair-obscur in der vollständigen Bedeutung. Es ist der dritte wesentliche Teil der Malerei.“ Aber Hagedorn findet schließlich noch folgende schöne, für alle Zeiten beherzigenswerte Worte: „Ein herumschweifendes Auge weiß sich nicht zu heften: und jede malerische Szene rufet ihm vergeblich. Es siehet Bäume, aber nicht ihren Schatten. Wenigstens nicht, wie es soll. Ein ungenügsamer Blick möchte alle diese Auftritte für ein Gemälde fassen und gehet abermals für die wahre Kunst leer aus. Dann klagt man über die Natur: man will sie meistern, beweiset ihr Unrecht aus einem Buche und wird neben dem eigenen unerkannten Mangel der Gabe, sie zu sehen und zu fühlen, beinahe stolz.“ Hundert Jahre fast mußten für die Kunst vergehen, ehe dieser Erkenntnis ihr Recht wurde.

Als Winckelmann in Rom eintraf, war Anton Raphael Mengs seit einem Jahre Direktor der neuerrichteten kapitolinischen Malerakademie. Der kunstbegeisterte junge Deutsche fand an diesem Manne, den die Römer bereits als zweiten Raffael feierten, seinen besten und durch die eigene Kunstübung überlegenen Freund. Beide waren mit den bis zu ihrer Zeit entstandenen ästhetischen Theorien durchaus vertraut, nur war der Weg zu selbständigen Ergebnissen infolge der Bedingungen verschieden. Winckelmann hatte das aus Büchern Geschöpfte, ohne zureichende Kunstanschauung, in seiner Erstlingsschrift mit genialem Blick verarbeitet und teilweise in neue Formen gegossen; Mengs, beinahe während seiner ganzen künstlerischen Lehrzeit den schönsten Werken der Antike nahe, hatte sein ganzes Können, Denken und Empfinden an Raffael, Correggio und Tizian geschult und durfte sich schließlich rühmen, alle Gedanken von den Werken Raffaels abgelesen zu haben, die diesen bei seinem Schaffen geleitet hatten. Oft saßen Winckelmann und Mengs im Gedankenaustausch über die Kunst beisammen, nehmend und gebend; das erste Zeugnis hiefür kam von Mengs durch dessen schon 1761 fertige, aber erst 1762 von J. Casp. Füeßli in Zürich herausgegebene „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei." Die Schrift ist Winckelmann gewidmet.

Zur Erklärung der Schönheit ging Mengs von einem uns bereits bekannten Begriff aus: von der Vollkommenheit, aber gleich der erste Satz zeigt, wie anders als Baumgarten er diesen Begriff verwendet wissen wollte: „Da die Vollkommenheit mit der Menschlichkeit nicht übereinstimmen kann und allein bei Gott ist, von dem Menschen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt, so hat ihm der Allweise einen sichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingeprägt, und dieses ist, was wir Schönheit nennen." Die Vollkommenheit ist also etwas Übersinnliches, in der uns umgebenden Materie nicht Vorhandenes und nur als annähernd treffendes Gleichnis kann die Schönheit dienen, die so eine sichtbare Vollkommenheit genannt werden darf. Wo ist nun in diesem Sinne Schönheit oder Vollkommenheit zu finden? Dort, wo Übereinstimmung mit der Ursache und mit sich selbst herrscht. „Deswegen ist von allen Gestalten die runde (die Kugel) auch die vollkommenste, denn sie ist nur eine Ursache, nämlich eine Erweiterung ihres eigenen Mittelpunktes." Jede von der

Kugel abweichende Form ist weniger vollkommen oder schön als diese, aber immer noch schön, wenn sie nur in einer Art charakteristisch wirkt. „Also ist die Schönheit alsdann in allen Sachen, wenn die ganze Materie mit der Bestimmung eins ist. Die Schönheit ist die Seele der Materie." Je vollkommener ein Ding ist, zu destoweniger Zwecken ist es tauglich. Unter den Farben können nur drei vollkommen sein: gelb, rot und blau; sie werden aber durch Mischung von anderen Farben abhängig, sonach weniger schön. Immerhin ist aber zuzugeben, daß Schönheit in allen Dingen vorhanden ist, weil ja die Natur nichts Unnützes schafft. Und so ergibt sich schließlich die etwas weitere Fassung: „Schönheit ist in jedem Ding, wenn es nach dem Begriffe, den wir uns davon machen, vollkommen ist."

Man kann nicht behaupten, daß diese Normen für den Schönheitsbegriff leicht faßlich sind. Vielleicht wären sie es geworden, wenn sie nicht nur die endliche Form zahlreicher Vorgänger darstellten. „All beauty is truth", sagte Lord Shaftesbury, der in seinen „Characteristics of men, manners, opinions, times" (London 1711) nur das Gute und Wahre als schön gelten ließ, und erkannte die Schönheit eines Körpers daran, daß dessen Ganzes und die Verhältnisse der Teile zu einander so beschaffen sind, daß sie ihm Kraft, Gewandtheit, Stärke usw. gewähren. J. P. de Crousaz suchte im „Traité du beau" (Amsterdam 1714) die Schönheit in Mannigfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältnis. Dabei verstand er unter Einheit die Beziehung aller Teile auf einen Zweck, unter Regelmäßigkeit die ähnliche Stellung der Teile untereinander. In dem Werke „An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue" (London 1726) erklärte Hutcheson das Schöne als die Einförmigkeit des Mannigfaltigen oder die mit Mannigfaltigkeit verbundene Einförmigkeit und unterschied das absolut Schöne von dem relativ Schönen, insofern aus der Nachahmung oder sinnlichen Darstellung auch eines sonst nicht schönen Urbildes Vergnügen entspringen kann. Ein „Essai sur le beau" (Paris 1741) von P. André teilte alles Schöne in das wesentliche, das natürliche und das künstliche oder willkürliche Schöne, letzteres wieder in das sinnliche und intellektuelle; die Schönheit selbst findet sich nur in der Einheit. Für die große Encyclopédie (begonnen 1751) schrieb Denis Diderot

den Artikel „Beau“, in dem er alles das als schön bezeichnete, was im Menschen den Begriff von Verhältnis oder Beziehung erweckt, weshalb es sowohl ein moralisches; natürliches, musikalisches usw. Schöne als auch ein wesentliches und ein relatives insofern gibt, als jedes einzelne Ding entweder für sich selbst betrachtet oder mit andern verglichen werden kann. Jedes Ding kann beziehungs- oder vergleichsweise schön oder häßlich sein. Diese Gedanken Diderots gehen aber wieder im wesentlichen zurück auf den „Discours sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes“ (Amsterdam 1728) des Niederländers L. Hermann Ten Kate, der das Idealschöne als eine „touchante unité ou une convenance pathetique, non seulement de chaque membre par rapport à son corps, mais même de chaque partie par rapport au membre, dont elle est partie“, und als eine „varieté infinie des parties, quoique conformes, par rapport à chaque sujet différent“ erklärte. Alex. Gerard setzte in dem „Essay on taste“ (Edinburg 1759) das Schöne in Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit, Proportion und Schicklichkeit der Dinge zur Erreichung ihres Zweckes. In der „Art de peindre“ (Paris 1760) Watelet's ist auch ein Aufsatz „De la beauté“ enthalten, nach dem, ganz wie bei Shaftesbury, „rapport le plus parfaitement just entre la conformation du corps humain et les mouvemens, qui lui sont nécessaires pour sa conservation“ den Begriff der Schönheit ergibt. Dan. Webb fand zufolge seiner Schrift „Inquiry into the beauties of painting“ (London 1760) die Schönheit oder Vollkommenheit eines Gemäldes in der „Vereinigung des mechanischen oder nachahmenden Teiles mit dem idealen oder erfindenden“, und bezeichnete hiefür Raffaels Werke als bestes Beispiel. Von dem epochemachenden Werke „Elements of criticism“ (London 1760) Henry Home's (Lord Kames) behandelt das dritte Kapitel die Schönheit. Home unterschied die eigene, d. h. die bloß durch die Sinne empfundene Schönheit, die in der Farbe, Figur (Proportion und Einfalt), Größe und Bewegung sichtbar wird, von der Schönheit des Verhältnisses, die aus der Erkenntnis der Zweckmäßigkeit oder Nützlichkeit eines Dinges entspringt. In der weiteren Untersuchung, ob die Schönheit zu den ursprünglichen oder abgeleiteten Eigenschaften gehöre, entschied er sich für das letztere, die Subjektivität der Schönheit. Nicht zu vergessen

ist, daß schon der hl. Augustinus die Schönheit eine Übereinstimmung der Teile zur Einheit nannte. Freilich ist noch zu sagen, daß Edm. Burke in „A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful" (London 1757) solcher Definition widersprach und bewies, daß nicht Proportion, nicht Schicklichkeit (Nützlichkeit), nicht Vollkommenheit die Ursachen der Schönheit seien, sondern Zartheit, Glätte, Abwechslung und Klarheit. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Bezeichnung der Wellen- oder Schlangenlinie als die Linie der Schönheit und somit die Schätzung der Kugelform unmittelbar auf W. Hogarth's „Analysis of beauty" (London 1750) zurückgeht. Damit sei es genug der Nachweise; jedenfalls ersieht man daraus, daß, um das Wesen der Schönheit sich und anderen begreiflich zu machen, ein Künstler und Denker den Acker gut bestellt fand, von dem er ernten wollte.

Die vollkommene Schönheit irgendwo in der Natur zu suchen, wäre, nach Mengs, ein fruchtloses Bemühen, denn sie ist bloß ein Ideal, ein nur vom Verstand faßbarer und nicht in Wirklichkeit umsetzbarer Begriff; auch der Mensch besitzt sie nicht. Und doch wäre gerade bei ihm die Möglichkeit vorhanden, wenn nicht jedesmal die unvermeidlichen Zufälle dagegen wirkten. Aber fast jeder Mensch hat einige Teile aufzuweisen, die mit der Nützlichkeit und Ursache ihres Baues übereinstimmen. Daraus ergibt sich die Aufgabe des Künstlers, von überall die schönen Teile zu sammeln und zu einem, dem Ideal nahekommenden schönen Ganzen zu vereinen. Eine Forderung, die bereits bekannt klingt. Die Kunst der Malerei vermag wohl ferner die Natur in der Nachahmung von Licht und Finsternis nicht zu erreichen, aber in einem übertrifft sie diese weit: in der Schönheit. Denn die Natur kann die Materie eines Menschen nur aus dessen Mutter nehmen und muß sich mit allen Zufällen begnügen, der Künstler aber kann aus dem ganzen Schauplatze der Natur das Schönste wählen; „darum können die gemalten Menschen leicht schöner als die wahrhaftigen sein." Als Ausdrucksmittel der Schönheit gilt bei Mengs wie bei Winckelmann übrigens nicht das Helldunkel und Kolorit, sondern nur die Zeichnung. Es folgt nun von selbst, daß Mengs nach alledem die Naturnachahmung nicht abzuweisen gesonnen ist, aber „wie der Schöpfer der Natur in alle Sachen eine Vollkommenheit gelegt, welche uns

die ganze Natur wunderbar und ihres Schöpfers würdig scheinen macht, so soll auch der Künstler in jedem Zuge und in jedem Pinselstrich eine Spur seines Verstandes lassen, damit sein Werk allezeit von andern Menschen einer vernünftigen Seele würdig erachtet werden könne." Unter „getreuer" Naturnachahmung wurde, wie wir wissen, der Naturalismus der Holländer verstanden.

Eine merkwürdige Tatsache ist bei Mengs zu konstatieren: er kennt das „Genie" nicht; an dessen Stelle tritt bei ihm der sichtende und ordnende Verstand. Nach dem Prinzip, daß die Vernunft über die Materie herrschen soll, muß der Künstler die Ursachen der Erscheinungen bestimmen und in seinem ganzen Werke einer Hauptsache folgen. G. F. Meiers Lehren kommen da leise in Erinnerung. Wie ferner die Natur das uns vollkommen Scheinende staffelweise und aus zusammenstimmenden Einzelheiten aufbaut, „so soll der Künstler ein Gleiches tun und in jedes Ding eine unterschiedliche Bedeutung bringen, die doch alle zu einer Hauptbedeutung dienen; denn weil jedes Ding, das ein solches Werk vorstellt, eine Ursache und Geist hat, so wird das ganze Werk voller Geist und um des Geistigen willen schön sein und die höchste Vollkommenheit der Materie haben." Unter Bedeutung ist das charakteristisch Ausdrucksvolle zu verstehen, das so als erstes und höchstes Mittel zur Erreichung idealer Schönheit, als das Wesen eines Bildwerkes gilt und das Kennzeichen vollendeter künstlerischer Leistungen ist. Demnach beurteilt Mengs an einem Gemälde zuerst die Zeichnung und geht dann in der Richtung nach abwärts über auf Licht und Schatten, Kolorit und Komposition, endlich zu den Falten (der Kleidung, weil ja hauptsächlich an antike Vorwürfe gedacht wurde) und zur ganzen Harmonie. Unbeholfen erscheinen — das sei hier gleich eingefügt — so manche von Mengs verwendete Bezeichnungen; man muß aber bedenken, daß noch zu seiner Zeit der deutsche Wortschatz für die bildende Kunst und ihre Ästhetik ziemlich klein war, daß z. B. v. Hagedorn für sein Buch die Sprache eigentlich erst schaffen mußte und u. a. für das französische clair-obscur die Übersetzung Helldunkel erfand.

Wenn wir uns die Baumgartensche Formel: „Schönheit ist die Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis" und den von Winckelmann 1754 gegebenen Begriff eines Kunstideals vor Augen halten, so wird sich ohneweiters die Bedeutung von

Mengsens Gedanken ergeben. Obgleich diese, wie sich gezeigt hat, in ihrem Ursprung durchaus nicht original sind, waren doch die schließlich gebotenen Bedingungen des Schönen in der Malerei von ungeheurer Tragweite; sie haben die akademische Richtung ins 19. Jahrhundert weitergeführt und sind noch heute nicht überwunden. Vor allem aber waren sie notwendig, für Winckelmanns Hauptwerk die Bahn zu ebnen, besonders da auch Mengs nichts wissen wollte von Kopien der Antiken, sondern als erster klar und deutlich den Weg zeigte, um zu gleich hohen Ergebnissen zu gelangen. „Niemand von den Neueren ist auf dem Wege der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen, denn alle Künstler nach der Wiedererfindung der Kunst haben nur das Wahre und Gefällige zur Absicht gehabt; und wenn es auch wäre, daß sie wirklich in den Teilen, die sie besessen, auf den höchsten Gipfel gekommen wären, so bleibt noch übrig für den, der die Vollkommenheit sucht, das Teil des einen und andern zusammenzufügen. Also soll sich kein Künstler abschrecken lassen, weil andre groß gewesen, sondern vielmehr durch ihre Größe sich erhitzen, mit ihnen zu streiten, denn es bleibt noch Ehre, von ihnen überwunden zu sein, wenn man ihnen nur nachgeahmt; denn wer das Höchste sucht, wird auch in einem geringen Teile groß scheinen."

Einen großen Teil seiner Schrift widmete Mengs der Besprechung des in einem Kunstwerke sich offenbarenden künstlerischen Geschmackes. Der Geschmack leitet den Künstler beim Schaffen eines Gemäldes, so daß man an der Wahl des Vorwurfes einen guten oder schlechten Geschmack des Malers erkennen kann. Eine solche Handhabe zur Kunstbeurteilung ist wichtig, weil alle Vollkommenheiten der Menschen und alle Menschenwerke nur Gleichnisse einer wahren Vollkommenheit sind und man in dieser Weise anzudeuten imstande ist, daß ein Werk doch einen Geschmack der Vollkommenheit habe, ohne selbst vollkommen zu sein. Wie es verschiedene Grade der erreichbaren Vollkommenheit gibt, hat man auch mehrere Arten des Geschmackes zu unterscheiden: einen großen, der das Kleine übersieht, einen kleinen, bei dem das Große schwindet; einen schönen, der die guten Eigenschaften einer Sache zeigt und einen schlechten, der die bösen hervorkehrt. Der mittelmäßige Geschmack deutet das Große und Kleine auf gleiche Weise an; alles wird mittelmäßig und beinahe ohne Geschmack. Daher

ist ein guter Geschmack in der Kunst abhängig von der Fähigkeit, die guten Eigenschaften einer Sache zu erfassen, bei der Wahl die Dinge von Würde zu ergründen, das Würdigste in der Natur zu erkennen. Damit ist aber nur gesagt, daß der Künstler aus der Natur das Beste wählen und Unbedeutendes verwerfen muß, indem er das Wesentliche jeder Sache beibehält. Erfindung und Erdichtung neuer Dinge führen zur Manier oder grotesken Unvernunft. So zeigt sich umso deutlicher der früher erwähnte Umstand, daß bei Mengs die Lehre vom Ideal keineswegs in Widerspruch mit dem Prinzip der Naturnachahmung kommt. Der Künstler gelangt ja von letzterer ausgehend zum Ideal. Was sich dem Idealischen nähert, ist vollkommener als das, was sich auf die bloße Nachahmung des Einzeldinges beschränkt. Aber gerade darum ist die Nachahmung des Natürlichen nicht aufzugeben. Denn die Natur soll nur verschönert, aber nicht verändert werden; „die Idee, welche die erste Erzeugung des Geschmackes ist, ist wie die Seele, und die Nachahmung ist wie der Leib.“ Beide gehören notwendig zusammen. Als den würdigsten Vorwurf in der Natur haben die Griechen die menschliche Gestalt erkannt; sie sahen ein, daß sie würdiger sei als die Bekleidung und daß diejenige als die würdigste zu gelten habe, an der sich gewisse Verhältnisse fänden. Die griechischen Künstler achteten zuerst auf die Proportion. Für ihre Götterbilder sonderten sie alles, was die menschliche Schwachheit bezeichnet, von der göttlichen Natur; sie bildeten die Götter nackt und nach menschlicher Gestalt, weil diese der höchste Begriff aller Gestalten war, aber nicht nach der menschlichen Eigenschaft und Bedürftigkeit. So wurde die Schönheit erzeugt. In der Zeit des Verfalles kam die Kunst auf Kleinigkeiten, Chimären und unmögliche, lügenhafte Sachen. Erst von Raffael, Tizian und Correggio an ist die Wiederkehr der guten Kunst zu datieren; vor diesen haben die Maler ohne richtige Wahl die Natur als Ganzes nachzuahmen gesucht und so nur Unvollkommenes, ein Chaos ohne Geschmack zuwege gebracht. Jeder der genannten drei großen Meister wählte einen besonderen Teil, in dem er das hauptsächliche Wesen der Kunst sah. Raffael wählte die Bedeutung (den Ausdruck), die er in der Komposition und Zeichnung fand, Correggio die Annehmlichkeit der in Licht und Schatten stehenden Form, Tizian den Schein der Wahrheit in der Farbe. Da aber der einzig nützliche Teil der Malerei die Bedeutung

ist, so muß Raffael auch als der größte Maler gelten. Die Wahrheit ist weit weniger ein Verdienst als eine Schuldigkeit; darum steht Tizian an letzter Stelle.

Der Künstler hat zwei Möglichkeiten, den guten Geschmack zu erreichen: das Notwendigste und Schönste aus der Natur selbst zu wählen, oder aus den Werken, wo die Wahl schon geschehen ist, zu lernen. Auf dem ersteren Wege haben die Alten die Vollkommenheit gefunden, er ist der weitaus schwierigere und kann von Schülern nicht betreten werden. Vor die härteste Speise, die Natur, gesetzt, würde der Schüler irregeführt und dumm oder hochmütig werden. Er soll von Anfang an mit der reinsten Milch der Kunst genährt werden, mit den vollkommensten Werken der großen Meister; dann wird man ihn verhindern, Schlechtes zu sehen, wird ihn über die Meisterwerke mit Urteil denken lehren und ihn die Ursachen finden lassen, durch welche jene als vollkommen und den guten Geschmack befriedigend wirken.

Zum Schlusse begründet Mengs sein über die gefeierten Meister gefälltes Urteil. Raffael suchte nicht allein nach der schönen Gestalt und nach der Tauglichkeit einer Figur zu der Geschichte; da es ihm vor allem auf das Bedeutende ankam, durchdachte er in jedem Werke, in jeder Gruppe die einzelnen Formen, er zeigte in den Geschichten die inneren Regungen. „Redet bei ihm jemand, so sieht man, ob er mit Stille der Seele oder wallend und mit Zorn rede auch an dem Gesichte; der Denkende zeigt, wie stark er denke; in allen Leidenschaften, die starke Bedeutungen haben, sieht man, ob es Anfang, Mitte oder Ende der Regung sei.“ Raffael hat alles Unbedeutende und Unnütze weggelassen, und wenn er es angebracht, bewirkt, daß es zum guten Geschmack ebenso nötig wurde wie „das Wasser und Brot bei einem großen Gastmahle.“ Selbstverständlich ist hier u n n ü tz nur im Sinne von ü b e r f l ü s s i g für die Deutlichkeit der darzustellenden Materie gebraucht; denn anders widerspräche Mengs sich selbst, da er die Zweckmäßigkeit aller Naturerscheinung betonte. Correggio vermied aus einem natürlichen Gefühl alle Härten. Es scheint, als hätte er immer nur daran gedacht, den Augen etwas Angenehmes vorzulegen, seine Erfindungen entstammen dem Gefühl, nicht der Überlegung. Tizian hatte überhaupt wenig Gefühl und ersann mehr nach den allgemeinen Gewohnheitsregeln als durch das Gefühl; darum ist er in diesem Teile nicht nachzuahmen. So bildet das Studium von Raffaels Werken für

Mengs die einzige und höchste Grundlage des guten Geschmackes und der künstlerischen Vollkommenheit und „die Aufgabe, die er der Kunst seiner Zeit stellte und der er selbst stürmischem Beifall seiner Mitlebenden diente, war: Raffael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe zu bereichern und ihn durch die Einfachheit der Antike noch im Weglassen des Unnützen zu steigern." [1])

Natürlich waren die „Gedanken über den Geschmack" ebensowenig wie die über die Schönheit ganz neu und ohne Vorläufer. Es genügt, an den französischen Klassizismus und die aus dessen Anschauungen erwachsenen und teilweise hier zitierten Werke über die bildende Kunst zu erinnern. Mengs hat übrigens gewiß auch die Schriften der beiden Maler Richardson (Vater und Sohn) gekannt, die, in der Folgezeit viel benützt, als „Two discourses and essays on the whole art of criticism" und „Essay on the theory of painting" London 1719 und, von Rutgers übersetzt, in den 3 Bänden des „Traité de la peinture et de la sculpture" Amsterdam 1728, eingeleitet von Ten Kate, erschienen waren. Schon in den Richardsons hatte sich vor Raffaels Werken die Überzeugung gebildet, daß das oberste Gesetz der bildenden Kunst die Einheit sei. Eine Handlung muß ein Gemälde ausfüllen, Nebenhandlungen dürfen nicht zur Hauptsache gemacht und in den Vordergrund gestellt werden. Der Maler soll verstehen, Nebendinge auszulassen und nichts Überflüssiges beizumischen, ohne es an Abwechslung und Vielfarbigkeit fehlen zu lassen. Außerdem wären noch zu nennen des J. Bapt. Dubos „Reflexions sur la poésie et sur la peinture" (Paris 1719) und des niederländischen Malers Gérard de Lairesse „Groot Schilderboek", das berühmte Malerbuch (Amsterdam 1707), zwei grundlegende Werke, an denen kein Kunstästhetiker des 18. Jahrhunderts vorbeigehen konnte. Demnach hat Mengs in seinen „Gedanken" durchaus nicht etwas geliefert, was (nach Winckelmanns Worten) vordem noch nicht geschrieben war. Richtiger und bescheidener urteilte der Herausgeber Füeßli: „Wenn jemals von der Schönheit und dem Geschmack in der Malerei mit Macht und Wahrheit gesprochen worden, so ist es hier." In der Tat liegt die große Leistung, wie schon gesagt, nicht im Inhalt, sondern in der prägnanten und brauchbaren Fassung der seit langem in der Kunst herrschenden Ideen.

---

[1]) C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Zwei Elemente allerdings waren in dem ganzen System vor allem nicht für die Dauer haltbar: der Vorschlag, nach schönen Teilen verschiedener Menschen ein Gesamtbild zu schaffen, was eine Ablehnung der Porträtkunst bedeutet, und das vollständige Übersehen nationaler oder vaterländischer Kunst. Trafen sie doch schon während der Niederschrift auf Widerspruch, und nicht nur bei Künstlern. Der Dichter Klopstock schrieb für den 3. Band von Cramers „Nordischer Aufseher" (1758—1760) eine Beurteilung der Winckelmann'schen „Gedanken über die Nachahmung" und erhob Protest gegen die Stellen, die gerade den genannten Elementen bei Mengs entsprechen und vielleicht mit Vorbild gewesen sind. „Wenn es noch Natur ist, verschieden zerstreute Schönheiten mit Urteil in einem Bilde zu vereinigen, so sehe ich nicht recht ein, was diese „idealische Schönheit", dieses „noch mehr als Natur" sein soll. Doch vielleicht könnte man einen höhern Grad desjenigen Vortrefflichen, das wir gesehen haben, so nennen. Auf diesen Stufen über der schönsten Natur würde ein Künstler auf- und niedersteigen, der es unternähme, Engel zu bilden." Winckelmann machte der neueren Kunst den Vorwurf, daß die Geschichte der Heiligen seit langem fast ihr einziger Gegenstand sei. Dagegen fordert Klopstock: „Die wahre heilige und weltliche Geschichte sei dasjenige, womit sich die größten Meister am liebsten beschäftigen. Welch ein weites Feld! Und wie interessant kann man hier besonders alsdann sein, wenn die rechten Momente gewählt werden. Man kann sogar das Wiederholte wiederholen und dennoch neu sein. Die heilige Geschichte also und die Geschichte meines Vaterlandes. Die andern mögen die Geschichte ihres Vaterlandes arbeiten. Was geht mich, wie interessant sie auch ist, so gar die Geschichte der Griechen und Römer an?"

Was der Künstler Mengs um ein bedeutendes Stück gefördert hatte, den Übergang von dem früheren bloß künstlerischen zu dem späteren gelehrten, von dem handwerklich tüchtigen zu dem vergeistigten, allzu abstrakten Klassizismus, vollendete der Theoretiker Winckelmann. In ihm fand das Sehnen der Zeit den kräftigsten und beredtesten Ausdruck, der von der tiefsten und weitgehendsten Wirkung auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, ganz besonders auf die Deutschen, werden sollte; er war nicht nur der Verkünder der klassizistischen Richtung derselben, sondern überhaupt der

Gedankenkunst des endenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.[1])

Der große, durch die „Gedanken über die Nachahmung“ im wesentlichen vorbereitete Wurf war die „Geschichte der Kunst des Altertums.“ Winckelmann hat die moderne Kunstgeschichtschreibung völlig aus dem Nichts geschaffen oder besser erfunden. Denn was es vorher an Werken über die Kunst des Altertums oder der Folgezeit gab, war kaum als Kunstgeschichte zu bezeichnen. Franz Junius hatte drei Bücher über die Malerei der Alten (De pictura veterum libri III, Amsterdam 1637) in lateinischer Sprache geschrieben und darin ohne übersichtliche Gliederung eine Fülle von Stoff über die antike Kunst bis auf die Kirchenväter herab zusammengetragen. Auch er redete übrigens von der Vollkommenheit in der Malerei, die in Erfindung, Proportion, Farbengebung, Ausdruck, Anordnung und einer besonderen, aus dekorativer Vereinigung aller Hauptteile und deren gegenseitiger Übereinstimmung entstehenden Anmut ihre Grundlagen habe. Nach diesem Vorbilde war Roland Freart's „Idée de la perfection de la peinture demonstrée par les principes de l'art“ (Au Mans 1662) verfaßt; bloß leere Deklamationen, ohne Treffendes über die Kunstwerke der Alten zu sagen, enthielt des Malers Pierre Monier „Histoire des arts, qui ont rapport au dessein, div. en III. livres, ou il est traité de son origine, de son progrès, de sa chûte et de son rétablissement“ (Paris 1698). Die von Plinius aufgezeichneten Künstlernotizen behandelte David Durand's „Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline“ (London 1725); ungerecht zu sehr geringgeschätzt wurde seinerzeit G. Turnbull's „Treatize on ancient painting, containing observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans“ (London 1740). Der aus Lessings Schriften bekannte Graf Caylus (1692—1765) hatte in den Mémoires de l'Académie des inscript. et belles lettres (Bd. 21) über „L'amour des beaux arts et de l'extrême considération que les Grecs avoient avec ceux qui les cultivoient avec succès“ (ein Teil seines „Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises“, 7 Bände, Paris 1752—1765) gesprochen und an

---

[1]) Vgl. Lübke-Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Durand's „Histoire" Bemerkungen „sur quelques passages de Pline, qui concernent les arts" gefügt; auch von Winckelmann gelobt wurde Ant. Goguet's dreibändiges Werk „De l'origine des lois, des arts et des sciences chez les anciens peuples" (Paris 1758). Rechnen wir noch hinzu, was sich an biographischen und geschichtlichen Notizen in den Schriften von Félibien, de Piles, Lairesse, Montfaucon, Watelet, Webb u. a. fand und den Anregungen eines Mengs zu entnehmen war, so haben wir so ziemlich alle Vorarbeiten beisammen, die aber nicht im entferntesten die Bedingungen enthielten, auf Grund deren eine richtige Darstellung jeder geschichtlichen Entwicklung überhaupt möglich wird. Dem deutschen Gelehrten Winckelmann war es vorbehalten, zum erstenmal den Zusammenhang eines Volkes mit seinem Lande, den Einfluß des Klimas, der Sitten, der Religion, das öffentliche und private Leben einer Zeit in den Kreis seiner Geschichtsbetrachtung zu fassen, aus den kärglichen Aufzeichnungen in den Schriften der Alten, z. B. in des Pausanias Beschreibung von Griechenland, in den Werken der beiden Philostraten (französ. übers. in Th. Embry's „Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates et les statues de Callistrate", Paris 1637) und in der Handpostille der Archäologen, der Naturgeschichte des Plinius (33.—37. Buch), zwingende Schlüsse zu ziehen und mit Hilfe eines sorgfältig polierten Stiles die klassische Kunstgeschichte zu schreiben.

Hier ist nicht unsere Aufgabe, auf den historischen Teil des Werkes, das, seit 1756 immer wieder umgearbeitet, 1764 in Dresden erschien, einzugehen und mit Winckelmann etwa den älteren, hohen, schönen Stil der griechischen Kunst und den Stil der Nachahmung, den Verfall, zu betrachten. Wichtiger ist zu sehen, welche Förderung die Ästhetik oder das Schönheitsproblem durch ihn nunmehr erfuhr und welche Stellung er dabei zu den bisher versuchten Lösungen einnahm: schon Herder urteilte in seinen „Kritischen Wäldern", Winckelmann sei mehr darauf bedacht, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten zu liefern als eigentliche Geschichte. Welchen Einflüssen Winckelmann bei der Bildung seines Systems unterlag, wurde bereits festgestellt: es waren dieselben, die Mengs zur Abfassung seiner „Gedanken" leiteten. Aber doch schon in einer anderen Weise. Vor Mengs lagen die Schriften,

in denen die ästhetischen Lehrmeinungen des Zeitalters eigentlich stets im gleichen Kreise behandelt wurden, als eine überwältigende Masse; man erkennt sein Ringen nach Klarheit, seine Anstrengung, aus den überall zusammenschlagenden Wogen aufzutauchen. Daß er den Kampf zum guten Teil siegreich bestand, das ist eben sein Verdienst, wenn man ihm auch nur den Wert eines Eklektikers zubilligen kann. Bei Winckelmann steht die Sache wesentlich anders. Schon in seinen „Gedanken über die Nachahmung" traten uns originale Ideen entgegen: die Abhängigkeit der römischen Kunst von der griechischen, die Bedeutung von Klima, Land- und Volkscharakter für die Kunstentwicklung und der Hinweis auf die naturnotwendige Entstehung nationaler Kunst. Diese „Gedanken" enthalten die Grundlinien der „Kunstgeschichte"; und wenn auch keine Zeugnisse vorlägen, daß letztere ob der Fülle des Neuen auf die Zeitgenossen geradezu betäubend wirkte, müßte man sie als Originalwerk bezeichnen; wohl auch in ihrem größeren metaphysischen Teile, der die Kunstästhetik enthält, obgleich da auch die Vorgänger nicht umsonst gedacht und geschrieben haben.

Klassizistisch ist an Winckelmann die ausschließliche Schätzung der menschlichen Gestalt, klassisch die überwiegende Betonung der Skulptur, modern seine Erklärung der Form. „Da der Mensch allezeit der vornehmste Vorwurf der Kunst und der Künstler gewesen ist, so haben diese in jedem Lande ihren Figuren die Gesichtsbildung ihrer Nation gegeben; und daß die Kunst im Altertume eine Gestalt nach der Bildung der Menschen angenommen, beweist ein gleiches Verhältnis einer zu der andern in neueren Zeiten. Deutsche, Holländer und Franzosen, wenn sie nicht aus ihrem Lande und aus ihrer Natur gehen, sind, wie die Sineser und Tatern (Tataren), in ihren Gemälden kenntlich: Rubens hat nach einem vieljährigen Aufenthalt in Italien seine Figuren beständig gezeichnet, als wenn er niemals aus seinem Vaterlande gegangen wäre." Es ist fast eine Art Programm aus diesen Zeilen herauszulesen. Allerdings ist von der Erklärung einer Auffassung bis zu deren Anerkennung ein weiter Schritt und daß Winckelmann, immerhin im Banne der Zeit, für diese nicht zu gewinnen sein konnte, ist verständlich.

Er war nach Rom mit einem Begriff vom Idealschönen gekommen, der, noch jung, wesentlich geklärt werden sollte.

Oesers Einfluß war schuld, daß Winckelmann damals als Ideal das griechische Bildwerk an und für sich ansah, ohne doch so recht über den Grund Aufschluß geben zu können. Gewiß, er hatte bereits betont, daß die griechischen Künstler nach Modellen kaum zu suchen brauchten, aber es war ihm unbekannt geblieben, ob und wie weit die Künstler über die Natur hinausgegangen. In Italien kam die Erkenntnis: „Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden, und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden. Vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen." So war eine notwendige Voraussetzung gewonnen, um abermals an das größte Problem der bildenden Künste herantreten zu können. Winckelmann hat diesem den Kernteil seines Werkes gewidmet, den Abschnitt „Von dem Wesentlichen der Kunst."

Winckelmann war sich der Schwierigkeit des Unternehmens wohl bewußt: „Die Schönheit, als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst, erfordert vorläufig eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser ein Genüge zu tun wünschte; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch. Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein und es würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden; noch weniger würde es Menschen entweder von so unglücklicher Empfindung oder von so widersprechendem Dünkel geben können, daß sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der andern keinen richtigen Begriff von derselben annehmen." So würde niemand schreiben, der gesonnen ist, die Gedanken der Früheren ohneweiters zu seinen eigenen zu machen oder ruhig darauf weiterzubauen. Winckelmann erklärte seine Stellung noch deutlicher: „Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Ab-

sichten, und der Teile unter sich und mit dem Ganzen desselben, gesetzt. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welche die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können." Und härter war sein Urteil 1763 in der kleinen, an den Livländer F. R. v. Berg gerichteten Schrift „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst", da er sagte: „Man könnte auch auf die Seltenheit dieser Empfindung aus dem Mangel von Schriften, die das Schöne lehren, einen Schluß machen, denn von Plato an bis auf unsere Zeit sind die Schriften dieser Art vom allgemeinen Schönen leer, ohne Unterricht und von niedrigem Gehalte; das Schöne in der Kunst haben einige Neuere berühren wollen, ohne es gekannt zu haben."

Eine wichtige Vorfrage war zu beantworten: Haben unsere, der Europäer, Begriffe von menschlicher Schönheit Anspruch auf Allgemeingiltigkeit? Nach einer an den verschiedenen Rassen angestellten Untersuchung entschied Winckelmann: „Unsere und der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von der regelmäßigen Bildung genommen sind, sind richtiger, als welche sich Völker bilden können, die von dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb verstellt sind." Ja, aber auch unter den Europäern ist der Geschmack verschieden und ein junger Italiener z. B., den Winckelmann für einen der schönsten Menschen hielt, galt bei anderen durchaus nicht dafür. Darum mußte die Antwort noch einen Nachsatz erhalten: „Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen, wodurch jener mehrenteils weniger empfindlicher auf alles, aber richtiger gemacht wird und werden soll. In der allgemeinen Form aber sind beständig die meisten und die gesittetsten Völker in Europa sowohl als in Asien und Afrika übereingekommen; daher die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, ob wir gleich nicht von allen Grund angeben können."

So ist der Eingang zur weiteren Erörterung freigemacht. „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer

und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet." Mengs sagte: „Die Vollkommenheit ist allein bei Gott", und Winckelmann, der die Vorstellung nur etwas enger faßte, läßt so den Ursprung des Mystizismus in seinem System erraten. Wir wissen wohl nicht, was in den Mengs'schen „Gedanken" des Verfassers oder Winckelmanns Eigentum ist, weshalb man mit Unrecht sagt, Winckelmann habe die Ideen seines Freundes systemisiert. Aber woher die Schönheitsbedingungen: Einheit, Zusammenstimmung, Wellenlinie u. a. m. genommen waren, ließ sich nachweisen und Winckelmann verleugnete seine Abhängigkeit hier keineswegs. „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, und dadurch sind sie harmonisch; ebenso wie ein süßer und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Teile gleichförmig sind. Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeschränkt oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen und messen und in einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es uns sich in seiner völligen Größe vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhaben." Unter allem Bekannten stoßen wir auf etwas bisher nicht Vernommenes: das Erhabene. Wie ein heller Lichtstrahl in das Dunkel fällt dieses Wort in die so lange mystisch verworrenen Erläuterungen der Schönheit und der griechischen Kunst; und hier traf Kant mit seinen Schriften: „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764) und „Kritik der Urteilskraft" (1790), wenn auch nicht ganz übereinstimmend, mit Winckelmann zusammen. Seit langem vertraut klingt uns aber der folgende Satz: „Alles, was wir geteilt betrachten müssen, oder durch die Menge der zusammengesetzten Teile nicht mit einmal übersehen können, verliert dadurch von seiner Größe, sowie uns ein langer

Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche sich uns auf demselben darbieten, oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können." Und nun gibt Winckelmann gleich den Höhepunkt seiner Auseinandersetzung, das beste über das Wesen der griechischen Kunst je Gesagte, sein ausschließliches Eigentum: „Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist. Sowie nun der Zustand der Glückseligkeit, das ist: die Entfernung vom Schmerze und der Genuß der Zufriedenheit, in der Natur der allerleichteste ist und der Weg zu derselben der geradeste und ohne Mühe und Kosten kann erhalten werden, so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und am leichtesten und es ist zu derselben keine philosophische Kenntnis des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck nötig. Da aber in der menschlichen Natur zwischen dem Schmerze und dem Vergnügen, auch nach dem Epicurus, kein mittlerer Stand ist und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt und der Künstler sich erhebt, so kann die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen, welches wir in der Kunst in dem Worte Ausdruck begreifen." Ein Winckelmann konnte sich mit den so lange in Geltung gebliebenen transzendentalen Definitionen der Schönheit nicht zufriedengeben; Schritt für Schritt sahen wir ihn vorrücken, um zu einem realen Ergebnis zu gelangen. Der Ausdruck „Unbezeichnung" ist wohl sonderbar gewählt; aber wie hätte Winckelmann das, was er meinte, anders nennen sollen als l'indefinito? Es wird ja doch aller Weisheit letzter Schluß bleiben: La bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi.

Von Wichtigkeit ist die Bedeutung, die Winckelmann der Linie beimißt; dadurch gewann eine lange gekannte Theorie den richtigen Rahmen. „In der schönen Jugend fanden die Künstler die Ursache der Schönheit in der Einheit, in der Mannigfaltigkeit und in der Übereinstimmung. Denn die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger als ein Zirkel [sind], welcher, so groß und so klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schließt, oder eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art gesucht und dieses Systema ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefäße und Vasen, deren zierlicher Kontur nach eben der Regel, das ist, durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Zirkel muß gefunden werden: denn diese Werke haben alle eine elliptische Figur, und hierin besteht die Schönheit derselben. Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Ausfließung einer aus der andern ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs, aus solchen Formen gebildet, ist wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel, erscheint, ob es gleich alle Zeit in Bewegung ist und Wogen wälzt." Es ist klar, daß nach dieser Voraussetzung die Zeichnung, der Umriß, zur Hauptsache wird; „denn die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen." Warum legte Winckelmann solchen Nachdruck auf das „jugendliche Gewächs"? Er wurde darauf durch die Beobachtung geführt, daß die Griechen ihre Göttergestalten alle in der Blüte männlicher oder weiblicher Jugend bildeten. „Was könnte menschlichen Begriffen von sinnlichen (persönlichen) Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein als der Zustand einer ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens, wovon uns selbst das Andenken in spätern Jahren fröhlich machen kann? Dieses war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß, und ein schönes jugendliches Gewächs der Gottheit erweckte Zärtlichkeit und Liebe, welche die Seele in einen süßen Traum der Entzückung versetzen können, worin die menschliche Seligkeit besteht, die in allen Religionen, gut oder übel verstanden, gesucht worden." Vom Ausdruck, der

Bedeutung, hatte schon Mengs gesprochen; nun wird der kurze Hinweis seinem Inhalt nach weiter ausgeführt: „Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele und unseres Körpers, und der Leidenschaft sowohl als der Handlungen. In beiden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachteiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind. Es kann auch der Begriff einer hohen Schönheit nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele. In solcher Stille bildet uns der große Dichter den Vater der Götter, welcher allein durch das Winken seiner Augenbrauen und durch das Schütteln seiner Haare den Himmel bewegte; und so ungerührt von Empfindungen sind die meisten Bilder der Götter. Da aber im Handeln und Wirken die höchste Gleichgiltigkeit nicht stattfindet und göttliche Figuren menschlich vorzustellen sind, so konnte auch in diesen der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig gesucht und erhalten werden. Aber der Ausdruck wurde derselben gleichsam zugewogen, und die Schönheit war bei den alten Künstlern die Zunge an der Wage des Ausdrucks und die vornehmste Absicht derselben, wie das Cymbal in einer Musik, welches alle anderen Instrumente, die jenes zu übertäuben scheinen, regiert." In seinen „Gedanken über die Nachahmung" sprach Winckelmann von der stillen Größe, von der Schönheit in Ruhe; Mengs erkannte den großen Geschmack eines Künstlers am Weglassen von Unnützem. Wir wissen, daß diese Gedanken bereits von Oeser gepredigt wurden, der sich freilich von deren Tragweite nichts träumen ließ. So hat sich Winckelmann nicht durch die Entdeckung, wohl aber „durch die Betonung des Wertbegriffes der Ruhe den Namen eines Originaldenkers verdient." [1]) Da die Kunst der Griechen auch Handlungen darstellte, bedarf der Begriff des Ausdruckes noch einer Ergänzung: der Grazie. Winckelmann weist sie als ein besonderes Kennzeichen dem schönen Stil

---

[1]) Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. III.

zu, der mit Praxiteles einsetzte und seinen höchsten Glanz durch Lysippus und Apelles erreichte. Die Meister des vorausgegangenen hohen Stiles hatten „die Schönheit allein in einer vollkommenen Übereinstimmung der Teile und in einem erhobenen Ausdrucke, und mehr das wahrhaftig Schöne als das Liebliche gesucht. Da aber nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist und jenen Künstlern beständig gegenwärtig war, kann gedacht werden, so müssen sich diese Schönheiten allezeit diesem Bilde nähern und sich einander ähnlich und gleichförmig werden." Die Grazie ist die Gesellin der Schönheit. „Wie die richtigsten Gesetze durch eine gemäßigte Erklärung brauchbarer und annehmlicher werden, so suchten die nächsten Nachfolger der großen Gesetzgeber in der Kunst die hohen Schönheiten, die an Statuen ihrer großen Meister wie von der Natur abstrakte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, näher zur Natur zu führen, und eben dadurch erhielten sie eine größere Mannigfaltigkeit. In diesem Verstande ist die Grazie zu nehmen, welche die Meister des schönen Stils in ihre Werke gelegt haben. Jene Grazie aber scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesucht werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich [wahrnehmbar] zu machen. Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließt in sich die Bewegungen der Seele und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, von welcher sich die großen Künstler ein Bild zu entwerfen suchten." So schlug sich Winckelmann eine Brücke vom Begriff der Ruhe zu dem im Kunstwerk erforderlichen Leben, zur Versinnlichung von Gemütsbewegungen und Aktionen. Beide müssen einander nicht widersprechen. „Das Mannigfaltige und die mehrste Verschiedenheit des Ausdrucks tat der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen, wie im Laokoon, und die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt, auf dem Gesichte einer Bakchante auf den Münzen der Insel Naxos. Die Kunst philosophierte mit den Leidenschaften, wie Aristoteles von der Vernunft sagt."

Die Antwort auf die Schlußfrage, wie sich Winckelmann zum Bilde des von der Natur und den Verhältnissen gegebenen

Menschen, zur Naturnachahmung, stellte, ist nicht zweifelhaft. „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommnen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben. Denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei." [1]) Wenn zu dieser Erkenntnis noch die von den älteren Ästhetikern ererbte und von Mengs vertretene Ansicht von der Mangelhaftigkeit der Natur, vom Standpunkt des Künstlers aus, und die ausgebildete Theorie von den Proportionen des schönen menschlichen Körpers kam, so mußte sich die Folge in einer bereits bekannten Art ergeben: es ist die Wahl. „Die Natur und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel und hat Formen oder Teile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfuhren die weisen Künstler wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfropft; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammelt, so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, wie es zuweilen die Begriffe der alten und neuern Dichter und der mehrsten heutigen Künstler sind, sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen. Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht." Bernini (1598—1680) und andere, die gegen eine solche Auffassung protestiert hatten, werden kurz abgefertigt: Allerdings sind die alten Statuen schön, denn sie wurden — aber nur „collective" — der schönen Natur ähnlich gemacht; doch Unmögliches behauptet die Meinung, die Natur werde immer schön sein, wenn sie den schönen Statuen ähnlich ist. Denn man kann keine Gestalt finden, die völlig dem Vatikanischen Apollo gleicht. Und endlich: „Die Bildung der Schönheit ist entweder individuell, das ist: auf das Einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Teile aus vielen einzelnen und Verbindung in eins, welche wir idealisch nennen." Das Ideal der Schönheit soll nun künftig das höchste Ziel aller Kunstübung bleiben.

---

[1]) Goethe, Winckelmann.

Das blieb es für lange Zeit. Winckelmann hat die Bahn für einen Carstens und Thorwaldsen geebnet, seine Lehren führten bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts den Meißel, Pinsel und Griffel des dem Naturalismus fremden Künstlers. Dann aber kam eine neue Erkenntnis und der Rückschlag, zuerst außerhalb Italiens. Denn „echte germanische Kunst ist naturalistisch; wo sie es nicht ist, ist sie durch äußere Einflüsse aus ihrem eigenen, geraden, in den Rassenanlagen deutlich vorgezeichneten Wege hinausgedrängt worden. Der Naturalismus war ein Rettungsanker, ohne den unsere Kunst sich bald in Phantasterei, Allegorie, Ideenkryptographie verloren hätte." [1])

Winckelmann wollte nicht nur lehren, das Schöne schaffen, sondern auch es empfinden. Für letzteres war freilich eine weitaus kürzere Fassung möglich. Er vertrat den Standpunkt, die Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst könne durch Erziehung geweckt und gehoben werden. Ein Erfolg ist aber nur dann möglich, wenn eben die Empfindung schon vorhanden ist. „Wo diese Empfindung nicht ist, predigt man Blinden die Kenntnis des Schönen wie die Musik einem nichtmusikalischen Gehöre." Das Werkzeug dieser Empfindung oder dieses Gefühles ist der äußere Sinn, der Sitz desselben der innere. Beide vereinigt sind zu pflegen, um zum Wichtigsten zu gelangen: zur Kunst zu schauen. Ein Kunstwerk oder das nachzubildende Objekt nach allen seinen Vorzügen und Nachteilen, seiner Stellung im Raume usw. betrachtend zu erfassen imstande sein, das heißt künstlerisch schauen können. Winckelmann hat dafür das merkwürdige, aber treffende Bild: „Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt." Er verzeichnet ferner, um den Gang der Erziehung anzudeuten, Kunstwerke nach steigendem Range, wie ja auch Mengs ähnlich tat; in der Baukunst, die sonst seiner Betrachtung fern bleibt, ordnete Winckelmann: Wohnhaus (in Florenz), Palast (in Venedig), St. Peterskirche in Rom; letztere ist „der Inbegriff des Schönen in der Baukunst, das schönste Gebäude in der Welt."

Durch seine Geschichte der Kunst hat Winckelmann eine erste große Leistung wirklicher Ästhetik geboten. Er gab der

[1]) H. St. Chamberlain, Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts. II.

ästhetischen Initiative der Deutschen dadurch eine bestimmte Richtung, daß er ihr die Kunstanschauung der Antike geklärt aneignete und gleichsam einverleibte. Das idealistische Empfinden gewann Bestimmtheit, weil Winckelmann das Ideale aus reiner Empfindung zu bestimmen vermochte und weil er das Urbild dieser Empfindung des Ideales durch seine Anschauung der göttlichen hellenischen Gestalten für jedermann kenntlich machte.[1])

So groß aber auch die neue Gabe war, die einen jahrhundertelang gehäuften Schutt rasch wegräumte, waren doch in der Kunsttheorie einige nicht minder alte Fragezeichen stehen geblieben, deren gründliche Erledigung eines gleich erleuchteten Geistes bedurfte. Noch von Dresden her bewahrte Winckelmann seine Schätzung der Allegorie und „Der Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst" vom Jahre 1766 war neben der Kunstgeschichte ein wenig erfreuliches Geschenk. Ferner war die Frage nach der Grenzscheide zwischen bildender Kunst und Dichtung außerhalb seines Gesichtskreises geblieben; und so geraten wir wieder an den Ausgangspunkt unserer Darstellung, an die alte These: „Ut pictura poesis".

Man kann nicht sagen, daß dieser Lehrsatz, seit einmal des Römers ganz anders gemeintes Wort und des Simonides kaum ernst zu nehmende Antithese: „Die Malerei ist schweigende Poesie, Poesie redende Malerei" Eingang in die neuere Kunsttheorie gewonnen hatten, eigentlich recht verfochten wurde. So selbstverständlich war er geworden; was immer über bildende Kunst oder Poesie geschrieben wurde, hielt an ihm fest und betonte nur von Fall zu Fall seine Geltung. Du Fresnoy hatte so sein Lehrgedicht „De arte graphica" (1668) geschrieben, Dryden „A parallel between poetry and painting" (London 1695), des de Piles Werke waren darauf gebaut und das System des Batteux. Dubos motivierte seine „Réflexions" durch den Horazischen Spruch; er führte gleich Batteux alle Künste auf ein Prinzip zurück, unterschied aber schon Poesie und Malerei insofern, als er der Dichtung die Möglichkeit zu entwickeln, der Malerei den Vorteil, interessante Augenblicke darzustellen, zuerkannte. Das wollte aber nicht viel sagen. J. Spence verfaßte seine „Polymetis, or an inquiry concerning the agreement between the works of the

[1]) Vgl. H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik. 1886.

Roman poets and the remains of the ancient artists" (London 1747) mit der Absicht, aus den Werken der antiken Kunst die der römischen Dichter zu erklären und aus letzteren dagegen Aufschlüsse über noch unerklärte alte Kunstwerke zu gewinnen. Der Altertumsforscher Graf Caylus gab gar auch „Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odysée d'Homère et de l'Enéide de Virgile" (1757) heraus, um den Künstlern aus den Dichterwerken geeignete Vorwürfe zu geben. Die Deutschen blieben da nicht zurück; in der „Kritischen Dichtkunst" (Zürich 1740) bezeichnete Breitinger die Poesie als beständige, weitläufige Malerei, lobte in Hallers „Die Alpen" die Schilderungen als Meisterstücke an Naturwahrheit und nannte Homers Gedichte zwei reichversehene Bildersäle. Was übrigens bei der Anknüpfung der Schweizer an den Engländer Addison und dessen Milton-Verherrlichung ganz erklärlich war. Einzelne Erkenntnisse hatte man allerdings nicht aus dem Auge verloren. Es ist merkwürdig, daß an der Gleichstellung von Poesie und bildender Kunst festgehalten wurde, obgleich die Tatsache, daß die Malerei und Skulptur nur „Augenblicke" und keine Aufeinanderfolge von Begebenheiten im einzelnen Werke darstellen könne, stets als feststehend galt. Dubos kannte sie, Webb, die beiden Richardson, Home und Caylus; Pierre Estève betonte in seinen Schriften „L'esprit des beaux arts" (Paris 1753) und „Nouveaux dialogues sur les arts" (Paris 1755) ausdrücklich un seul instant und mouvemens successifs. Vom fruchtbaren kritischen Moment einer Handlung sprach auch Shaftesbury, desgleichen Klopstock, als er Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung" rezensierte, obgleich er da eher im weiteren Sinne nur dankbare Szenen im Auge hatte. Wohl bekannt war ferner der Unterschied in den Darstellungsmitteln, über die jede der beiden Künste verfügt. James Harris trennte in seinen „Three treatizes" (London 1744) klar die Poesie, der Gesicht und Gehör zu Gebote stehen, von der Malerei, die als Kunst für das Auge zur Nachahmung sichtbarer Gegenstände mit Farben und Figuren operiert. Ihr fehlt das Mittel der Bewegung — alle Umstände der Handlung müssen aus einem Moment zu entnehmen sein — während die Poesie die Nachahmung des Sichtbaren, die Schilderung, fortschreitend bietet. Noch einen Schritt weiter ging Diderot, der an Beispielen nachwies, daß es den redenden und bildenden Künsten durch die verschiedene

Darstellungsart verwehrt sei, den gleichen fruchtbaren Moment als Vorwurf zu wählen, daß eine Beschreibung durch das Wort meist eine ganz andere Wirkung übe als das Bild auf der Leinwand oder aus Marmor. So fand er 1749 gegen die bestehende Maxime den Kampfruf: „Ut pictura poesis non erit." [1]) All das konnte nichts helfen, solange die Essenz nicht schärfer ausfiel als die bei einem Diderot verblüffend harmlose Entscheidung: „Die Malerei zeigt den Gegenstand selbst, die Dichtung beschreibt ihn."

Da kam in Lessing der rechte Mann. Mit kräftigen Streichen durchhieb er die letzte Wand, die in der Kunstästhetik den freien Blick hinderte. „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil" erschien 1766; kein zweiter Teil ist erschienen, aber die Kunstlehre durfte auch mit dem Torso zufrieden sein. Die Kunstgeschichte Winckelmanns hat dem Inhalt des „Laokoon" nichts mehr gegeben; denn Lessing erhielt von ihr erst Kenntnis, als er den größten Teil des Weges schon allein zurückgelegt hatte, und schaffte sich nur nahe dem Schluß durch eine effektvolle Begrüßung im 26. Kap. den Übergang zur Auseinandersetzung mit einigen Bemerkungen im historischen Teile des großen Werkes. Doch an die „Gedanken über die Nachahmung" knüpfte Lessing an und der von Winckelmann an der Laokoongruppe demonstrierte Satz von der edlen Einfalt und stillen Größe bot den Ausgangspunkt seiner Untersuchung, deren Ziel im Titel deutlich angegeben ist. Lessing widersprach Winckelmann nicht, in der Hauptsache waren beide einig; er berichtigte ihn bloß und setzte dafür desto mehr allen anderen Kunstlehrern zu.

Der Anfang des ersten Entwurfes zum „Laokoon", an dem Mendelssohn und der freilich unzureichende Nicolai regen Anteil genommen, enthält Lessings Motiv: „Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber, wie mich dünkt, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert, indem

---

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing. I. S. 505 f.

man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden."

Mit Mengs und Winckelmann war Lessing einer Meinung, daß Haupt- und Endzweck der Kunst die Schönheit sei. Aber seine weitergehende Ansicht, die griechischen Künstler hätten nach der geltenden Kunstlehre nur das Schöne darstellen dürfen, worin man ihn heute wohl korrigieren kann, leitete ihn zunächst zur Berichtigung Winckelmanns. Bei den Griechen war das Schreien als Ausdruck der Schmerzempfindung wohl erlaubt und stand nicht im Widerspruch mit dem Begriff einer großen Heldenseele. Laokoon hätte also, von Schmerz gepeinigt, gewiß schreiend dargestellt werden können. Warum haben ihn seine Künstler nur ächzend gebildet? „Nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise entstellt", wodurch das erste Gesetz, die Schönheit, verletzt worden wäre. Damit ist die von Winckelmann angenommene sittliche Ursache, die einer edlen, heldenhaften Seele entspringende Scheu, den Schmerz laut zu verkünden, hinfällig geworden.

Nun tritt Lessing rasch an sein Thema heran. Seit der Antike haben sich die Aufgaben der Kunst vergrößert, die Nachahmung erstreckt sich auf die ganze Natur und kann nicht mehr nur Schönes bilden. Da ferner Wahrheit und Ausdruck gewahrt werden müssen, so ergibt sich die Frage, wie weit der Künstler gehen darf, was er von einer Handlung als Vorwurf wählen soll. Lessing entscheidet: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben." Weil dieser Augenblick im Bilde Dauer erhält, muß

alles „Transitorische", wozu die plötzlich entstehenden und verschwindenden Gemütsbewegungen zu rechnen sind, vermieden werden; es würde nur eine Fratze geben. Hier ist auch die große Klippe für die bildende Kunst in der Darstellung körperlicher Schönheit, die des Ausdruckes der Grazie — Lessing nennt sie Reiz — nicht entbehren kann. „Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist: ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen." Das trifft den Kern des Ganzen. In welchem Verhältnis steht die Malerei, die bei Lessing ein Kollektivbegriff ist, indem er die Werke des Pinsels und Meißels nicht schied, zur Dichtkunst?

Mit prächtigen Paraden werden Spence und Caylus abgefertigt; der Künstler wird sich seine Vorwürfe anderswo suchen müssen als in deren immerhin fleißig verfaßten Büchern. Ein Gedicht kann sehr ergiebig an darstellbaren Szenen für den Maler sein, ohne selbst malerisch anschaulich zu wirken, während ein anderes vielleicht sehr malerisch ist, ohne dem Künstler irgend etwas zu bieten. „So ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen." Beschreiben kann der Dichter wohl, er kann ja willkürlich seine „Zeichen" wählen, um Körper, wie sie im Raume existieren, „auszudrücken." Das beste Beispiel, die Verfertigung des Schildes für Achilles in der Ilias, beweist, „wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen neben einander schildern könne." Aber ist das schon Malerei, die gemäß der auch im 18. Jahrhundert herrschenden Meinung den Beschauer vergessen lassen sollte, daß er sich nicht der Wirklichkeit gegenüber befinde? Ist in diesem Sinne die Beschreibung zugleich eine Täuschung? Lessing antwortet: „Ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schil-

derungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt und, indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird. Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr. Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind: so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick" — Winckelmann hätte da wohl gesagt: die Empfindung des Ganzen —, „den wir nach ihrer Enumeration (Aufzählung) auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann."

Von allen Seiten hatte Lessing sein Thema angegriffen, Schritt für Schritt war er dem Ziele nähergerückt, und so fand er schließlich die großen, für alle Zeiten verbindlichen Gesetze, die er selbst aber bescheiden nur eine trockene Schlußkette nannte:

„Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes (passendes) Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete

Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen.

„Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

„Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

„Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

„Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

„Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

„Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

„Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände."

Aber noch blieb die Auseinandersetzung mit der Allegorie übrig. Lessing machte das Zugeständnis, daß die Sinnbilder allegorischer Figuren bei dem Künstler die Not erfunden habe, weil er durch nichts anderes versinnlichen kann, was diese Figuren

bedeuten sollen. Wenn aber der Dichter Abstrakta personifiziert, so hat er zur Charakteristik unter seinen „Zeichen“ genug Namen, die er geben, und genug Handlungen, die er geschehen lassen kann. Der Dichter muß, der bildende Künstler soll die „Allegoristerei“ vermeiden.

Geraumer Zeit hatte es bedurft, bis die Ästhetik durch kritisch-bedächtiges Sammeln von Erkenntnissen zu dem stolzen Bau wurde, der in aller Zukunft kaum ganz den Wert verlieren wird. Daß deutsche Männer die Baumeister waren, dafür gab bereits Herder im 105. seiner „Briefe zu Beförderung der Humanität“ (Riga 1795) die schöne Erklärung: „Mangel an Kritik sollte die Krankheit nicht sein, an der der Deutsche litte; unsre Langsamkeit, unsre ruhige Überlegung macht uns, dächte ich, zu geborenen Kunstrichtern.“

Nach Hagedorn, Mengs, Winckelmann und Lessing war zu einer im Klassizismus wurzelnden Ästhetik nichts mehr beizutragen. Nun kam es nur mehr darauf an, das erlangte Wissen und die einzelnen Begriffe zusammenzufassen und so eine Art Gesetzbuch für bildende Künstler und kunstgenießende Laien zu schaffen. Dazu genügte freilich eine Arbeit wie des Jenaer, später Erfurter Professors Friedr. Just. Riedel „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“ (Jena 1767 u. 1774) gar nicht. Denn dieser seichte Kunstschriftsteller gab in seinem Versuch, von dem übrigens nur der erste, die „redenden“ Künste behandelnde Teil erschien, nicht viel mehr als Auszüge aus anderen Werken. Weitaus gründlicher gearbeitet war des Franzosen J. Lacombe „Dictionnaire portatif des beaux arts“ (Paris 1752 u. f.) und nach diesem Vorbilde verfaßte Johann Georg Sulzer aus Winterthur, Mitglied der kgl. Akademie der Wissenschaften in Berlin, im Verein mit mehreren tüchtigen Mitarbeitern seine vierbändige „Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt“ (Leipzig bey M. G. Weidmanns Erben u. Reich 1771: weitere Auflagen 1778, 1786 u. 1798). Das Werk wurde von Joh. Heinr. Merck und Goethe in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ mit lautem Hohn empfangen und als ganz veraltet bezeichnet. Diese Kritiker aber waren junge Stürmer und Dränger, die nur zu leicht geneigt waren, über alles, was sich ihren Anschauungen nicht fügte, den Stab zu brechen; Goethe hat selbst in späteren Jahren seine Meinung über Sulzer geändert.

Ein Blick in die „Allgemeine Theorie" lehrt, daß sie in einigen Artikeln auch heute noch selbständigen Wert besitzt, daß sie als Nachschlagewerk, allerdings mit Vorsicht benützt, gute Dienste leistet und schließlich ein vollkommenes Bild vom künstlerischen Klassizismus in Poesie, Bildhauerei, Malerei, Baukunst und Musik des 18. Jahrhunderts gibt. Die programmatische Vorrede zum Ganzen zeigt, auf welchen Grundlagen es beruht, denn der Verfasser betont ausdrücklich die sittlichen Wirkungen, auf die es, z. B. nach Bodmer und Breitinger, im letzten Grunde bei allen schönen Künsten ankomme. „Der Mensch besitzt zwei, wie es scheint, von einander unabhängliche Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwicklung die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hänget die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber gibt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Wert haben würde. Sollen die Menschen die herrlichen Früchte des Verstandes (Kunst und Wissenschaft) recht genießen und in dem großen gesellschaftlichen Leben glücklich sein, so müssen gesellschaftliche Tugenden, so muß Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüter gepflanzt werden. Hieraus läßt sich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich diese Arbeit gelenkt habe. Zuerst hab ich mir angelegen sein lassen, auf das deutlichste zu zeigen, daß die schönen Künste jene große Wirkung tun können und daß die völlige Bewirkung der menschlichen Glückseligkeit, die durch die Kultur der mechanischen Künste und der Wissenschaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der schönen Künste müsse erwartet werden. Hernach war meine zweite Hauptsorge, den Künstler von seinem hohen Beruf zu überzeugen und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen." Es ist merkwürdig, wie die Anschauungen auch hier mit der Zeit ins Gegenteil gewandelt werden; denn ungefähr hundert Jahre später schrieb der Maler Jos. R. v. Führich in seiner Abhandlung „Von der Kunst" (Wien 1867) den kühnen Satz nieder: „Alle menschliche Kunst und Wissenschaft ist eine Folge der Sünde."

Selbstverständlich fehlt es hier an Raum zur eingehender Charakterisierung des ganzen Werkes. Ausführlich sei nur wiedergegeben, was es über die holländische Schule

sagt, weil sich darin sehr deutlich die merkwürdige Stellung des Klassizismus zu dieser Schule spiegelt: „Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen haben eine beträchtliche Anzahl guter Maler gehabt, die sich durch einen eigentümlichen Geschmack und eigene Vorzüge von allen andern unterscheiden, auch deswegen wirklich eine besondere Schule ausmachen. Die Maler dieser Schule scheinen bei ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen als möglich zu erreichen, im übrigen aber sich um den Wert oder die Kraft des Inhalts nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemälde aus dieser Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewunderung auch in den geringsten Kleinigkeiten so kopiert ist, daß man kaum seinen Augen traut: man glaubt eine Szene aus der Natur durch ein verkleinerndes Glas zu sehen, so vollkommen ist Zeichnung, Perspektive, Handlung und Farbe in dem Gemälde erreicht. Wenn man einige der besten Werke dieser Schule vor sich hat, so kann man nicht begreifen, daß es möglich sei, bemeldte Teile der Kunst höher zu treiben. Man kann also sagen, daß die holländischen Maler in dem Mechanischen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht haben. Diese Schule, die der Herr v. Hagedorn mit Recht die Schule des Wahren nennt, hätte die vollkommensten Werke der Kunst aufzuweisen, wenn diese nur die Absicht hätte, dem Auge dasjenige vollkommen gemalt zu zeigen, was man täglich in der Natur vor sich sieht. Wenn der Endzweck der Kunst durch diese Täuschung des Auges erreicht würde, so würde man weder einen Raffael, noch einen Correggio, noch einen Tizian dem Künstler zum Studieren empfehlen, sondern ihn allein in die holländische Schule verweisen. In der Tat ist das, was sie Vorzügliches besitzt, ein wichtiger Teil der Kunst; aber nur insofern diese auf wichtige Gegenstände angewendet wird. Es ist zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand so aufgetragen zu sehen, daß man sich einbildet, man stehe in einer Kirche oder man sehe eine wirklich lebendige Blume oder einen atmenden Menschen vor sich; weiter aber hat auch diese bewundrungswürdige Kunst nichts auf sich. Der Endzweck der schönen Künste wird dadurch nicht erreicht, sondern diese Werke dienen bloß, die Liebhaber zu ergötzen. Wenn aber diese Vollkommenheit mit dem höhern Wert vereinigt ist, wenn wichtige Gegenstände so behandelt

werden, so ist alsdann das Werk vollkommen. Man muß also den Künstler, der höhere Absichten hat als zu ergötzen oder das Auge zu täuschen, doch in diese Schule führen. Die herrlichste Erfindung und der größte sichtbare Gegenstand, den das Genie eines Malers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemälde die größte Wirkung tun soll, sich so zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenstand wäre; folglich ist das Studium, wodurch die holländischen Maler groß geworden sind, jedem andern Maler auch zu empfehlen. Doch äußert sich dabei eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieser Werke für das Studium der Kunst um ein merkliches verringert wird. Die schätzbarsten Werke sind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgestellt werden. Diese müssen ihrer Natur nach groß sein. Aber kann das Natürliche im Großen durch dieselben Mittel erreicht werden wie im Kleinen? Daran muß man notwendig zweifeln. Wenn die Maler der römischen Schule den Pinsel so geführt hätten wie die holländischen Meister, so würden ihre Gemälde schwerlich vollkommner worden sein, als sie durch ihre größere Behandlung des Kolorits worden sind. Wenn ein Maler wie Gerard Dou oder Franz Mieris in die Notwendigkeit gesetzt worden wäre, große Kirchenstücke zu verfertigen, so hätte er notwendig andre Methoden, als er wirklich gehabt hat, ausdenken müssen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen; nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten oft schädlich ist, sondern weil durch das Kleine die gute Wirkung in großen Gemälden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenstand, den man von weitem ansieht, ein völlig natürliches Ansehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenstand natürlich wird. Aber wer in kleinen Sachen, wie sich ein Kenner (v. Hagedorn) ausdrückt, raffaelisch denkt und zeichnet, der hat Ursache, sich die äußerste Mühe zu geben, daß er auch wie Gerard Dou male." Das Gesamturteil klingt etwas befremdend, wenn man bedenkt, daß der holländischen Schule auch Rembrandt angehörte. Lessing hat in den nach Beendigung des „Laokoon" zusammengestellten Kollektaneen (Hempel-Ausg. XIX.) gerade über diesen ein ähnliches Urteil gefällt: „Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possierlichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. Durch den starken

Schatten, welcher durch den Vorteil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, erraten wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrissenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Hingegen wollte ich hohe, edle Gegenstände nach Rembrandts Art zu traktieren nicht billigen, ausgenommen solche hohe, edle Gegenstände, mit welchen Niedriges und Edles verbunden ist, z. E. die Geburt eines Gottes in einem Stalle unter Ochsen und Eseln, und solche, mit welchen die Dunkelheit vor sich verbunden ist." Ob dies Lessings eigene Erkenntnis war, ist unbekannt, jedenfalls war es gemeinsame Ansicht der Klassizisten. In der Tat, ein himmelweiter Abstand von heute, da Rembrandt ein Erzieher genannt wird!

Sulzers „Theorie" steht als Markstein am Ende des von uns abgegrenzten halben Jahrhunderts ästhetischer Forschung. Gewiß, es fehlte in den Jahrzehnten bis zum Schluß des Säkulums nicht an Schriften zur Ästhetik, doch war auf dem gleichen Pfade nichts weiter zu finden, höchstens konnten die nun vorhandenen Gesetze breiter ausgeführt, bloße Andeutungen schärfer ausgedrückt und Folgerungen in individueller Art gezogen werden. Dies tat, um nur einen zu nennen, Wieland in seinem „Merkur." Zum 3. Bande des Jahrganges 1777 steuerte er einen Aufsatz „Gedanken über die Ideale der Alten" bei, in dem die Ideen Winckelmanns durchaus wiederzuerkennen sind, wenn auch der Verfasser recht autoritativ auftritt, wie in dem Satz: „Ein vollkommen schöner Mensch ist — was alle vollkommne Dinge außer dem, der allein gut ist, sind — ein Abstraktum, das nie existiert hat, nie existieren wird und nie existieren kann." Von ziemlicher Wirkung auf die Späteren war aber gewiß, was Wieland, der übrigens auch einer von Sulzers Mitarbeitern war, über das künstlerische Schaffen samt und sonders sagte: „Wenn ich von den sogenannten Idealen der griechischen Künstler als dichterischen Werken oder Geschöpfen ihrer Imagination spreche, so ist die Meinung: daß einige ihrer Werke weder Kopien noch Karikaturen der im Einzelnen sie umgebenden Natur gewesen, sondern Nachbildungen von Urbildern, die außer der Imagination (oder doch außer der

Imagination des ersten Erfinders) nirgend in der Natur so dagewesen; und von diesen allein behaupte ich, daß sie einen Grad von Schönheit oder Größe und Majestät gehabt haben, dessen nie kein einzelnes menschliches Wesen sich rühmen können. Und glaube schließlich, daß sich schwerlich ein Grund erdenken lasse, warum nicht auch neuere Künstler (ohne überhaupt eine schönere Natur um sich zu haben) eben so schöne — vielleicht noch schönere — Werke als die Alten sollten hervorbringen können, wenn sie nicht nur die nämliche Gelegenheit und Freiheit hätten, die schönsten einzelnen Naturen ihrer Zeit zu beschauen, sondern — was eben so nötig ist — auch die nämlichen großen Bewegursachen und Antriebe, kurz, den ganzen Zusammenfluß von befördernden Umständen, von welchen die Imagination jener Alten emporgetragen und öfters zu einer Höhe aufgeschwungen worden, die sich unter weniger günstigen Umständen nicht erreichen läßt. Daß die Griechen überhaupt ein wohlgebildetes Volk, und schöne Personen unter ihnen nichts Seltenes gewesen, läßt sich allerdings beweisen, und es leugnen zu wollen, wäre wirklich unverschämt. Aber womit man den historischen Beweis führen wollte, daß sie zu des Phidias oder irgend einer andern Zeit schöner gewesen als die Perser, Tscherkessen, Georgier oder als die Römer, Gallier, Germanen, Briten, Normannen, ja selbst als die heutigen Italiener, Engländer, Franzosen, Teutschen u. s. w. — davon weiß ich zur Zeit nichts. Mir däucht, man hat unrecht, bei Effekten von so sehr zusammengesetzten Ursachen, als die Werke der Götter und der Menschen sind, alles immer nur auf ein Prinzipium reduzieren und aus einer Ursache erklären zu wollen, was immer das Resultat von vielen ist. Es ist freilich die kürzeste Art, sich aus der Sache zu ziehen. Aber man verfehlt auch die Wahrheit fast immer auf diesem Wege. Mehrere Ursachen, mehrere Umstände kamen zusammen, diesen Idealen, wovon die Rede ist, das Dasein zu geben, zu machen, daß sie gerade so und nicht anders wurden. Die Natur tat's nicht allein — die Gelegenheit, sie zu studieren, tat's nicht allein — das Genie des Künstlers — die Liebe, womit er arbeitete — das Aufstreben nach mehr als menschlicher Schönheit und Größe — der stolze Gedanke, etwas der öffentlichen Anbetung Würdiges hervorzubringen — tat's nicht allein: Aber alle diese Ursachen zusammen genommen taten's. So werden Menschen; und so werden auch Statuen!"

Allen, die im 17. und 18. Jahrhundert über die bildende Kunst und deren Ästhetik geschrieben haben, war das Buch eines ganz Großen aus der italienischen Hochrenaissance wohl bekannt: der „Trattato della pittura" von Leonardo da Vinci. Wir finden den Namen oft genannt, aber keiner nach ihm hat es zuwege gebracht, über das Technische der Malerei oder über den Rang dieser Kunst in gleich vollendeter Form zu schreiben. Das „Buch von der Malerei" war und ist die Grundlage der Malkunst und die Künstler und Kunstschriftsteller nach Leonardo konnten es studieren, aber nicht übertreffen. So ist es nach Form und Inhalt stets modern geblieben; ja, was der Verfasser an manchen Stellen, mit tiefem Blick in das Wesen der Kunst seiner Zeit vorauseilend, sagte, wirkte noch völlig neu, als die Lehren des Klassizismus abgeschlossen waren.

Begeistert pries Leonardo den Wert und die Wirkung der Malerei: „Die Sache, welche größere Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in sich birgt, wird die herrlichere und vorzüglichere genannt werden; so muß also die Malerei allen anderen Tätigkeiten vorangestellt werden, denn sie enthält in sich alle Formen, die es in der Natur gibt, und außerdem solche, die es nicht gibt. Mit ihrer Hilfe macht man die Götterbilder, um die der Gottesdienst begangen wird, der mit Musik — die dabei der Malerei dient — geziert ist. Mittels ihrer gibt man Liebenden ein Abbild von der Ursache ihrer Liebespein, mit ihrer Hilfe hält man Reize fest, welche durch Zeit und Natur entstehen; und durch sie bewahren wir die Züge berühmter Männer auf." Die Malerei hat eine Schwester, die Musik, „da diese dem Ohr dient, welches der auf das Auge folgende Sinn ist. Hast du der Musik einen Platz unter den freien Künsten angewiesen, so stellst du entweder auch die Malerei dorthin oder du entfernst jene wieder. Durch die Verbindung ihrer gleichzeitig hervorgebrachten Verhältnisteile, die genötigt sind, in einem oder mehreren zusammenklingenden Zeitmaßen zu entstehen und zu ersterben, erzeugt die Musik Harmonie; und diese Akkorde umschließen ebenso die Proportionalität der Einzelglieder wie die allgemeine Umrißlinie die Einzelglieder umschließt, aus denen die menschliche Schönheit gebildet wird. Doch besteht in einer Hinsicht ein Unterschied zwischen beiden Künsten. Wenn der Musiker sagt, seine Wissenschaft sei der des Malers gleichzustellen, da sie aus vielen Gliedern einen

Körper zusammenfüge, dessen ganze Anmut der Beschauer in so vielen harmonischen Zeitmaßen betrachte, als der Zeitmaße sind, in denen sie entsteht und erstirbt; sie ergötze durch diese Akkorde die Seele, welche im Körper des Hörers wohnt; so antwortet darauf der Maler, der aus den menschlichen Gliedmaßen zusammengesetzte Körper gewähre nicht erst in harmonischen Zeitabschnitten Wohlgefallen und erstehe und ersterbe nicht in solchen Zeitmaßen: die Malerei mache ihre Körper vielmehr dauernd auf viele Jahre und dabei von solcher Vorzüglichkeit, daß sie die Harmonie wohlproportionierter Glieder, welche die Natur bei allem Kraftaufwand nicht zu erhalten vermag, lebendig aufbewahre." Die Malerei behält ihren Vorrang auch im Vergleich mit der Poesie. „Es ist die Mannigfaltigkeit, über welche die Malerei sich erstreckt, unvergleichlich viel größer als die, über welche die Rede sich erstreckt, denn der Maler wird unendlich viele Dinge machen, die Worte nicht nennen können, weil der für sie geeignete Ausdruck fehlt. Siehst du denn nicht, wenn der Maler Getier oder Teufel der Hölle vorstellen will, in welch überströmender Fülle der Erfindung er sich ergießt? Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Leben zu rufen; und will er Dinge sehen, ungeheuerlich zum Erschrecken oder drollig zum Lachen oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott. Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen Orten zur Zeit der Hitze: er stellt sie vor; und so zur Zeit der Kälte Wärme. Will er Talgründe, will er von hohen Berggipfeln aus weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken: er ist Gebieter darüber; und ebenso, wenn er aus den Tiefen der Täler zu Gebirgshöhen emporschauen will. Und in der Tat, alles was es im Weltall gibt, sei es in Wirklichkeit oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie eine gleichzeitige, in einen einzigen An und Augenblick zusammengedrängte Verhältnisharmonie hervorbringen, wie die Dinge selber. Durch die Malerei werden Liebende bewegt, dem Bildnis des geliebten Gegenstandes zugewendet, zu nachgeahmten Malereien zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heißen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen; durch sie werden selbst die Tiere getäuscht. Sie macht dich verliebt und

ist die Ursache, daß sämtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so daß es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten: es sieht aus, als wolle sie der Mund leibhaftig herunterschlingen; das Ohr hört mit steigendem Wohlgefallen von ihren Reizen; der Tastsinn möchte sie durch alle Poren durchdringen, und auch die Nase möchte den Hauch einsaugen, der stetig von ihr herweht." Gerät endlich die Malerei mit den Wissenschaften in Streit, so behauptet sie auch hier das Feld. Denn „wem die Natur es nicht verleiht, dem kann man sie nicht, wie die mathematischen Fächer, von denen sich der Schüler soviel aneignet als der Lehrer ihm liest, beibringen und lehren. Man kann sie nicht kopieren wie Schriften, so daß die Kopie soviel wert ist wie das Original. Sie läßt sich nicht abformen wie die Skulptur, sie zeugt keine endlose Nachkommenschaft wie die gedruckten Bücher. Sie bleibt ganz allein, vornehm für sich, durch sie allein bringt sie Nachkömmlinge zur Welt, die ihr gleich wären, und diese Einzigkeit macht sie hervorragender als jene, die überall hin verbreitet werden."

In dem Abschnitt über die Farbenlehre behandelte Leonardo sehr eingehend die Abschwächung der Farben durch die Luft und ihre Veränderung durch die sogenannten trübenden Medien und zog auch in beträchtlichem Umfang den Einfluß der Reflexe sowie die Relativität jeder Farbe je nach dem angrenzenden Farbenfeld heran, wodurch er zum bewußten Vorläufer jener Bestrebungen wurde, welche erst im Gefolge der Freilichtmalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zutage getreten sind. Völlig modern ist auch der Rat, den Leonardo jedem werdenden Künstler gab: „Erwirbst du dir, o Maler, deine Kenntnisse nicht auf der guten Grundlage des Naturstudiums, so wirst du wohl viel Werke hervorbringen können, jedoch mit wenig Ehre und noch weniger Gewinn." Was er endlich über die künstlerische Inspiration niederschrieb, mochte vielleicht noch seiner Zeit geheimnisvoll klingen, uns ist es ganz vertraut: „Eine neuerfundene Form des Schauens mag wohl klein und fast lächerlich erscheinen, ist aber doch sehr brauchbar, um den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, daß du auf alte Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenen Lagen. Hast du irgendeinen Vorgang zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die

verschiedenen Landschaften gleichsehen, ebenso allerlei Schlachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Steinschichten das Ähnliche wie beim Klang der Glocken ein: da kannst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden, die du dir einbildest. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird eben der Geist zu neuen Erfindungen geweckt. Dasselbe gilt von der Asche im Feuer, von den Wolken oder vom Schlamm und andern solchen Stellen."[1])

Das waren allerdings Gedanken, die dem im Vergleich hiezu nüchternen Klassizismus fremd sein mußten. Sie führten in einer Richtung weiter, die von der allgemein begangenen Heerstraße abbog und erst viel später sich mit ihr wieder vereinigte, als im 19. Jahrhundert der Naturalismus nach hartem Kampf sich durchsetzte und die Freilichtmalerei neues Leben brachte. F. G. Waldmüller brach für sie 1845 in der Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst" und 1857 in seinen „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst" eine Lanze. Spottweise hatten ihn die Stilistiker von damals einen Naturalisten genannt. Waldmüller nahm aber diese Bezeichnung als Ehrentitel und antwortete: „Die Natur allein, die lebende, bewegliche, in der Form bei jeder Bewegung veränderte, ermöglicht das Verständnis der Formenwelt in der bildenden Kunst. Nur in ihrem Studium kann es erlangt werden, nie durch Vorlegblätter oder Gemälde, und wären sie von den ersten Meistern gemalt. Nur das Leben erzeugt Leben, nur die Natur, die Gott geschaffen, nicht das Gebild der Menschenhand, die sie nachahmte, weckt den Geist der Kunst zur selbstschaffenden Tat. Die Aufgabe jeder Kunstleistung ist nie und nirgends anders zu lösen als auf dem Wege der Wahrheit. Die Natur aber ist die ewige Wahrheit; in ihren Erscheinungen, in ihren Formen ist nichts gemein. Die Kunst ist nicht an irgend ein Land, an irgend einen Raum gebunden. Ihr Geist weht durch die Welt vom Aufgang bis zum Niedergang und findet überall Berufene, ihm zu huldigen, wenn er nur erst erkannt ist. Die Quelle zur Taufe der Geweihten ist in allen Zonen zu finden, es ist Wahrheit und Natur!" Waldmüller war für die Freilicht-

---

1) Vgl. Leonardo da Vinci, Malerbuch. Vollst. Zusammenstellung seines Inhalts von Woldemar v. Seidlitz. Berlin 1910.

malerei eingetreten, die dem Klassizismus und seiner Gefolgschaft unbekannt geblieben. Trotzdem hatte er noch nicht jede Autorität der Tradition geleugnet. Das tat erst die folgende Künstlergeneration, die in der Ausbildung des Naturalismus bis zu den letzten Enden vordrang und keine Verbindung mit der Vergangenheit mehr erkennen ließ. Gleichfalls zuerst als Spottnamen hatte 1871 diese neue Kunstepoche die allerdings schauderhafte Bezeichnung „Impressionismus" erhalten. Was Edouard Manet und seine Künstlergruppe anstrebte, kennzeichnete treffend der junge Emile Zola, indem er die Programmworte schrieb: „Laßt die Sonne herein und gebt die Gegenstände so wieder, wie sie sich in taghellег Beleuchtung zeigen!" Was so manchesmal in der langen Entwicklung der Malerei schüchtern sich geregt hatte, wurde nun offenkundiges Ziel. Der Farbenfleck, oder besser, das Leben des flimmernden Lichtes und der wehenden Luft ist der malerische Hauptzweck. Der Helligkeit des Tageslichts will man näher kommen, die blendenden Strahlen der unverhüllten Sonne, das verteilte Licht bei bewölktem Himmel eindringlicher, wahrer wiedergeben, auch die Schatten auf ihre farbigen Elemente hin untersuchen, in sorgsam abgestuften Tonwerten jeder Nuance der Beleuchtung nachgehen, das niemals unterbrochene, ewig bewegte innere Leben der Natur mit festem Griffe packen.[1] Natürlich mußten dabei die festen Konturen aufgelöst, mußte der klassische Fluß der Linie geopfert werden und die Zeichnung rückte mit ihrem Wert an zweite Stelle. Die Ästhetik des Impressionismus faßte Zola in den knappen Worten zusammen: „Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Damit hatte die Tradition nichts mehr zu schaffen. Allerdings, wie überall so fehlte es auch da nicht an Ausschreitungen. Wir haben ja eine wahre Anarchie in der Kunst miterlebt, da das ernste Streben des Impressionismus zur wüsten Farbenorgie herabgewürdigt ward, deren Unreife auch durch den Mangel jedes zeichnerischen Wertes genugsam charakteristiert erschien. Es war aussichtslos zu erwarten, daß die Mit- oder Nachwelt sich zu solcher Art, die den Ehrennamen der Kunst gar nicht verdiente, würde je erziehen lassen.

Zum Glück gab es Warner, die zwar nicht eine — übrigens unnötige — völlige Umkehr predigten, wohl aber in

---

[1] Vgl. A. Springer, Kunstgeschichte, V. (M. Osborn.)

maßvoller Weise die Lehren der Vergangenheit mit dem neuen Wissen verbinden lehrten. Schon in sechster Auflage erschien 1908 ein schmales Bändchen, dessen umso gewichtigerer Inhalt bei allen Einsichtigen gleich anfangs Aufmerksamkeit erregte; es ist „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" von dem Plastiker Adolf Hildebrand. Es wird die Anführung dessen, was der Verfasser über Zweck und Ziel der bildenden Künste überhaupt sagt, genügen, um den Wert der Schrift in allem Lichte zu zeigen. „Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturforschung und die künstlerische Tätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkte aus, den ich im allgemeinen als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur bei Seite lasse. Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehn, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit „imitativ" Bezeichnete stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst. Überblicken wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrunde, die imitative bildet sich erst langsam aus. Bezeichnend für unsere wissenschaftliche Zeit ist es, daß eine künstlerisch sachliche Arbeit nicht über den imitativen Teil hinausgeht. Die wahre poetische Wirkung der bildenden Kunst entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher. Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch

die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen".

Vielleicht noch deutlicher knüpft an das Frühere ein in jüngster Zeit entstandener Aufsatz an, der in interessanter Weise die heute an die Porträtmalerei zu stellenden Forderungen zusammenfaßt und in folgendem gipfelt: „Es handelt sich für das Porträt um die Erneuerung seiner Wandwirkung und Bildmäßigkeit auf Grund der durch den Naturalismus und Impressionismus errungenen neuen Farbenanschauung und Ausdrucksweise. Diese Erneuerung ist nötig geworden durch die eingetretene Entwicklung. Das ewige Verdienst des Pleinairismus besteht bekanntlich darin, daß er durch die Abstufung der zartesten Lufttöne die Wiedergabe der Distanzen in der ungeheuersten Weise gesteigert und zugleich durch das Arbeiten im Freien eine Erhellung und Gesundung der Palette, sowie eine vollkommene Befreiung des Einzelnen von der Schablone herbeigeführt hat, wodurch unsere Periode sich von allen früheren unterscheidet. Aber indem er unter Vernachlässigung der Harmonie immer einseitiger die räumliche Tiefenwirkung des Naturausschnittes verfolgte, geriet er allmählich in die heute herrschende Übertreibung des Dreidimensionalen, in eine panoramenartige Illusionsmalerei. Mehr als alles andere fesselt den konsequenten Impressionisten, was in seinem Bilde vor und zurück geht. Die Wirkung der gegenwärtigen Auffassung ist, daß statt einer rhythmisch bewegten Fläche eine Durchsicht durch den Rahmen, eine optische Täuschung zustande kommt. Niemals kann es das Ziel der Kunst sein, eine Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen. Sie würde sonst, statt die Geschöpfe zu vermehren, zur Wiederholung des Vorhandenen, zum Kunststück im Sinne des Märchens von den Tauben des Apelles und der täuschenden perspektivischen Jesuitenmalerei des Barocks entarten. Sie würde vergessen, daß der Künstler nicht die Unruhe und Verworrenheit der Natur nachzuahmen, sondern mit ihren Bestandteilen ein neues Wesen von einheitlicher, in sich selbst begründeter Ordnung zu schaffen hat. Nie kann der Naturalismus als solcher der Zweck der Kunst sein, ebensowenig als es die Linienperspektive der Alten an sich gewesen ist." [1])

---

[1]) Dr. K. Mayr, Vom Porträt. (Deutsche Kunst und Dekoration, XIV, 11.)

So schließt sich der Zirkel von selber. Wir sehen die Gefahr, die darin liegt, mit den Lehren der Tradition kurzerhand brechen zu wollen, wodurch natürlich Ludwig Hevesi's schöner Parole: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!" die Berechtigung nicht abgesprochen werden soll; sie muß nur in richtiger Art zur Tatsache werden.

Die ganze, hier kurz angedeutete weitere Entwicklung der bildenden Kunst und ihrer Ästhetik wäre, wie schon gesagt, auf der geraden Bahn des Klassizismus nicht möglich gewesen. Es bedurfte des erfrischenden Luftzuges des Sturmes und Dranges und der brachte 1775 Goethes erlösendes Manifest „Nach Falconet und über Falconet" („Aus Goethes Brieftasche"). Obwohl früher ein gläubiger Schüler Ösers, rief Goethe nun ein Wehe! über den Künstler, der „seine Hütte verläßt, um in dem akademischen Pranggebäude sich zu verflattern." Natur muß der Künstler bieten und er kann es, denn „die Welt liegt vor ihm wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffenen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht." Daraus folgt natürlich die Pflicht, nationale und bodenständige Kunst zu üben; „was der Künstler nicht geliebt hat, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." Wie aber, wenn die so entstandenen Gestalten gar nicht dem Kanon der klassischen Kunst entsprechen? „Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage euch, es waren s e i n e Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden."

Und ein Jahr später erschien Heinses erster Gemäldebrief.

* * *

Es war ein langer und mitunter recht holpriger Weg, den der geduldige Leser bis hieher zurückzulegen hatte; holprig nicht zum wenigsten durch die vielen Zitate. Sie waren aber nicht zu vermeiden, wenn unsre Behauptung gerechtfertigt werden sollte, daß sich in Heinses Gemäldebriefen so ziemlich alle seiner Zeit geläufigen kunstästhetischen Theorien verarbeitet finden. Auch als Zeugnis der eingangs betonten umfassenden Vorstudien mögen sie dienen, denen Heinse oblag, ehe er an die anscheinend leichtflüssige Niederschrift der Briefe ging. So

wurden sie schließlich notwendig zur Erkenntnis des W e r t e s der Gemäldebriefe. Zeile für Zeile wird man sich bei deren Lektüre an bereits Vernommenes erinnern, und wo die Erinnerung versagt, da hat eben Heinse Neues und Selbständiges gegeben und bahnbrechend oder wenigstens vorbildlich gewirkt.

In der Form, wie sie in den vorhandenen Gesamtausgaben der Werke Heinses von Laube und Schüddekopf wiedergegeben sind, besitzen wir zwei große Gemäldebriefe, deren jeder aus einer Abhandlung über die Ästhetik, das Wesen und das Studium der Kunst (wozu auch die Rubens-Charakteristik gehört) und einer Beschreibung mehrerer Gemälde der Düsseldorfer Galerie besteht. Die Einteilung unserer Ausgabe entstand in genauerer Anlehnung an den Originaldruck im „Teutschen Merkur" und aus dem Bestreben nach größerer Übersichtlichkeit, ohne dem Ganzen Gewalt antun zu müssen.[1]) Hier kommt vor allem der theoretisierende Teil der Briefe in Frage.

„Ich bin zu allem andern, außer Natur und Kunst, verdorben", schrieb Heinse am 6. Juli 1778, als er Gleim von den guten Aussichten zur ersehnten Italienreise Mitteilung machte, und er hat sich richtig eingeschätzt. Heinse war immer ein treuer Diener der Kunst, wenn auch die Umstände seiner späteren schriftstellerischen Entwicklung keine gleich den Gemäldebriefen ausschließlich künstlerischen Fragen gewidmete Arbeit mehr entstehen ließen. Er kam von der Musik zur bildenden Kunst und man darf wohl sagen, daß ein gut Teil seines tiefen Verständnisses für das Wesen letzterer und deren Werke seiner gründlichen musikalischen Vorbildung zu danken ist. Heinse war eine durchaus künstlerische Natur; ihm lösten sich Farben in Akkorde auf und in Harmonien erschaute er Bilder, erkannte er das „Wehen der Schönheit aus dem Schoße des Unsichtbaren." Darum ist die Frage müßig, wie Heinse zur Beschäftigung mit der bildenden Kunst gelenkt wurde. Merkwürdig müßte man es nennen, wenn es nicht der Fall gewesen wäre. Berechtigter ist jedenfalls die Untersuchung seines Studienganges zur Kunstästhetik, dessen vorhandene und gründlich benützte Hilfsmittel wir in der vorausgegangenen Übersicht aufgezählt haben.

Wieland hatte die Anregung zu Romanen aus der antiken Künstlerwelt gegeben, eine Anregung, die bei Heinse

[1]) Siehe darüber Anhang Nr. 1 und 2.

naturgemäß auf fruchtbaren Boden fiel. Vielleicht entstand schon während seiner Universitätszeit der Plan zum Künstlerroman „Apelles", denn die Vaterschaft für die Idee ist am ehesten Wieland zuzusprechen. An Ort und Stelle konnte sich Heinse Rats erholen; in Erfurt waren ja seine Lehrer Wieland und Fr. J. Riedel, von denen letzterer schon in Jena Heinse zu seinen Schülern gezählt hatte. Mochte auch von Riedel so gut wie nichts Selbständiges zu gewinnen sein, konnte er ihm doch wenigstens die Kenntnis der einschlägigen Literatur vermitteln, die vorderhand alles, auch die Anschauung, ersetzen mußte.[1]) Gewiß, für den beabsichtigten Roman war es nicht notwendig, sich in sämtliche Schriften der deutschen, französischen und englischen Kunstschriftsteller zu vertiefen; doch waren sie sicher dem Namen nach Heinse nicht unbekannt, ebensowenig wie die wichtigsten Theorien, nur mußten sich mit diesen wegen des Mangels an ausreichendem Anschauungsmaterial durchwegs vage Vorstellungen verbinden. Schließlich brachte das Jahr 1771 Sulzers große „Theorie" und damit das notwendige und ausreichende Hand- und Orientierungsbuch. Augenblicklich aber genügten dem Zweck die Werke der Griechen und Römer, Plinius vor allen, und die dem Buche von Franz Junius zu entnehmenden Angaben. Viele dieser Notizen und Auszüge haben sich in Heinses Nachlaß erhalten. So viel läßt sich im großen Ganzen über seinen kunstwissenschaftlichen Bildungsgang bis zur Übersiedlung nach Halberstadt in das Haus Gleims sagen. Nun ist wohl ein Stillstand anzunehmen. Gleim war allerdings ein Schüler Baumgartens gewesen, doch wird Heinse während der Zeit anakreontischer Schwärmerei, deren er später in Briefen wiederholt gedachte, kaum Gelegenheit gehabt haben, daraus Nutzen zu ziehen. Vorläufig reifte zur Freude Gleims die Konzeption des „Apelles" und fast hätte dieser Roman schon „so Frucht sein können, wie Laïdion Blüte war", — da kam der Ruf nach Düsseldorf, wo „Apelles" nicht weiter gedeihen konnte. Wie der Roman ausgefallen wäre, läßt sich nicht vermuten, jedenfalls ist sein

---

[1]) Vgl. hiezu und zum folgenden die ausführlichen Darstellungen bei: K. D. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst. (Berlin 1902.) E. Sulger-Gebing, Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst. Zeitschr. f. vergl. Lit. Gesch. Neue Folge XII.) und J. Schober, J. J. W. Heinse. Sein Leben und seine Werke. (Leipzig 1882.)

Unterbleiben nicht zu bedauern, da er sich kaum über die Wieland'schen Muster erhoben hätte.

Seit 1774 weilte Heinse in Düsseldorf, die Gemäldebriefe wurden 1776 geschrieben. Die zwei Jahre sind wohl genutzt worden. In der Galerie sah sich Heinse einer andern, bisher kaum geahnten Welt gegenüber; in auflodernder Begeisterung drängte es ihn, all die Schönheit zu umfassen und den Besitz erst dem Vater Gleim, dann aber jedem, der darnach verlangte, zum Geschenk zu geben. Und jetzt gewannen bloße Namen, leere Theorien Leben und Inhalt. So obenhin schrieb Heinse: „Bin eben mit einem heitern und leichten Morgenrot wieder wach geworden.“ Das war, als er das lange und eifrige Studium der Werke von Bodmer bis Winckelmann und Lessing, von Félebien bis Descamps, von Addison bis Home vollendet hatte. Will man weiter emsig nach Bildern suchen, so mag leicht das Morgenrot die Bekanntschaft mit den Ideen Rousseaus bedeuten und der Stürmer und Dränger, in deren Mitte wir ihn am Beginn dieser Einführung weilen sahen.

Heinse hatte vor allem positive, man möchte fast sagen handwerkliche Kenntnisse zur Beurteilung der Kunstwerke und Künstler erworben. Darauf kam es ja in der Hauptsache an, in diesen Dingen war er gänzlich als Laie nach Düsseldorf gekommen. Den Erfolg zeigen die ursprünglich sicher allein beabsichtigten Gemäldebeschreibungen, die bei aller Poesie keineswegs die sachliche Erörterung außer Auge lassen. Aber Heinse mochte jedes beliebige seiner Studienwerke aufschlagen, überall fand er die große Frage nach dem Wesen der Schönheit, überall Antworten, aber keine befriedigende Entscheidung, wenigstens keine, die ihn jetzt noch befriedigt hätte, seit aus dem Griechenschwärmer das seiner deutschen Art bewußte Genie geworden. Indem auch er sich ehrlich die Frage vorlegte: warum gefallen mir diese Gemälde? ließ er die vielen vernommenen Meinungen Revue passieren, gab ihnen respektvoll den gebührenden Platz und setzte daneben, was er selbst gedacht und gefunden. Das ist schließlich eine an jeden Kunstkritiker zu stellende Forderung und Heinse tat recht daran, daß er vor die Beschreibungen sein künstlerisches Bekenntnis setzte und „eins und das andre über Malerei und Schönheit überhaupt“ zur Prüfung vorlegte.

Was blieb für einen Roman aus dem Leben des Apelles da noch übrig, wo die Tatsachen der Kunstgeschichte und das

Schaffen der Kunst in überwältigender Fülle und Lebendigkeit entgegentraten? Gleim konnte das freilich nicht verstehen, denn seine künstlerischen Anschauungen — wenn er überhaupt solche fixiert hatte — waren völlig gegenwartsfremd. Er ward nicht müde, seinen Schützling an das einstige Vorhaben zu erinnern, aber vergebens. Einen Dankbrief für die gute Rezension der Sappho-Biographie durch Gleim begann Heinse: „Das Leben des Apelles, woran Sie mich von neuem erinnern, wird wahrscheinlicher Weise unter meinen alten Planen liegen bleiben." Es ist ja nun alles anders geworden, jene Schwärmerei hat ihren Reiz verloren, sie war nur ein Träumen von Zeiten und Werken, von denen ausreichende Zeugnisse fehlen, ein „mitternächtliches Gefühl." Der Dämon Heinses, der Trieb zur Kunst in ihm, will mit bloßer Phantasie nichts mehr zu tun haben. Kategorisch heißt es schließlich: „Apelles unterbleibt."

So entstand die Einleitung zum ersten Gemäldebrief. Sie ist interessant nicht nur wegen der Entdeckung von Heinses eigentlichem Wesen, sondern auch wegen der Leitsätze, die dem folgenden Ganzen präludieren. „Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius und Apelles, da wir keine mehr von ihnen haben?" Die richtige Erkenntnis ergibt sich nur aus der unmittelbaren Anschauung; Heinse stellte sich mit diesem Satz gleich auf realen Boden, den er nun nicht mehr verließ. Sollte man etwa versuchen, aus den erhaltenen Beschreibungen oder Bilderfragmenten eine klare Vorstellung von der griechischen und römischen Malerei zu erhalten? Diese Unmöglichkeit hat Lessing festgestellt, die einzelnen Künste „spotten jeder Übersetzung, jede Kunst hat ihre Grenzen." Will man ein übriges tun, dann suche man die Griechenkunst aus Art, Zeit und Klima nach Winckelmanns Rat zu begreifen, weil ja nichts anderes möglich ist, als „sich unter das griechische Volk hinstellen und mit bewundern helfen." Ob die hier eingeschobene Erzählung von dem taubstummen Maler auf einem wirklichen Erlebnis beruht, läßt sich kaum mehr kontrollieren. Das ist wohl auch nebensächlich; aber die Geschichte erscheint durchaus nicht zusammenhanglos mit dem Übrigen, wenn man an eine Absicht Heinses denkt, das Ursprüngliche des Triebes zur Kunst zu demonstrieren, der sich auch ohne intensive Kultur unbedingt Bahn bricht. In anderer Art freilich, als es die damalige Zeit

der gelehrten Maler verlangte, weit mehr der Natur angemessen; und „Zurück zur Natur!“ war das von Rousseau gegebene, vom Sturm und Drang aufgenommene Losungswort. Es war durchaus richtig, daß Heinse sein Beispiel als „Jugend“ bezeichnete.

Leicht läßt sich da der Geist ahnen, in dem die nun folgenden Erörterungen über die Schönheit und die Malerei niedergeschrieben sind. Kein Gedanke daran, alles Vorhandene niederzureißen; denn Heinse traute sich keineswegs die Fähigkeit zu, einen neuen Bau aufzuführen. Vorsichtig gab er seine Darstellung „weder für alt noch neu“ aus, um aber doch gleich das Neue, das Vorherrschen des augenblicklichen Gefühles, zu verraten: „Will wie Quell entspringen, ohne mich zu bekümmern, ob schon Wasser genug da ist.“

Ohneweiters sind die Mengs'schen Lehren zu erkennen in der Scheidung von Stoff und Bedeutung in der Malerei. Die Farben, das Material der mechanischen Arbeit, stehen jedem zur Verfügung, der Ausdruck, das Wesen oder die Seele der Malerei, ist das Kennzeichen der Auserwählten. So stellte Mengs einen Raffael weit über Tizian. Auf Mengs und de Piles geht die Reihenfolge der einzelnen, für die Beurteilung eines Gemäldes wichtigen Momente zurück: Komposition, Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten, Bekleidung. Als Klassizist sagte Mengs statt „Bekleidung“ natürlich „Falten.“ Im Banne Winckelmanns bezeichnete Heinse Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten als gleichwertig, aber er korrigierte sich sofort: „Das Kapitel von der Farbengebung ist unendlich und unerschöpflich.“ Der stark ausgeprägte Farbensinn Heinses stellte sich damit, angeregt durch Hagedorn, gegen Winckelmann, dem das Gefühl für die Farbe anscheinend so ziemlich fehlte. Die zusammenfassende Charakteristik: „Die Malerei ist die schwerste unter allen Künsten, weil keine so weiten Umfang hat wie sie. Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste unter allen; gibt Dauer und völligen Genuß ohne Zeitfolge“ ist deutlich von Leonardo übernommen, wichtig ist aber der von Heinse daran geschlossene Seitenhieb wegen des den meisten mangelnden Gefühles, anstatt dessen nur der Augensinn gelte. Zu viele Prosaisten seien unter den Malern und man müsse ihren Schulen angehören, um sich nicht verhaßt zu machen. Der schwere Kampf Waldmüllers, um nur einen zu nennen, ist da gleichsam vorausgeahnt.

Nun wird der von Franzosen, Engländern und Deutschen bis auf Mengs und Winckelmann so oft und fast immer gleichförmig gegebene Schönheitsbegriff von neuem aufgenommen und erläutert. Heinse ging aus von der Vollkommenheitslehre, die er Leibniz und Baumgarten verdankte, und Mengsens Ausspruch: „Die Schönheit ist die Seele der Materie.“

Alles Seiende ist vollkommen, daher ist der abstrakte Begriff des Seins — von Heinse nicht ganz klar Wesen genannt — gleichbedeutend mit absoluter Vollkommenheit. Diese ist ebenso wie das Sein an sich unvorstellbar, doch kommt sie für uns im sichtbar Seienden einigermaßen zum Ausdruck und das bloße Wort erhält so Leben; die Vollkommenheit wird in allen Dingen und Formen der Natur annähernd sinnlich wahrnehmbar, die wir nur beziehungsweise schön oder häßlich nennen. Da nach Baumgartens und dessen Nachfolger Lehre die Schönheit stets in der Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen sichtbar wird, so war es naheliegend, daß Heinse, der Musiker, die Begriffe Schönheit und Häßlichkeit inhaltlich gleichwertig durch Harmonie und Disharmonie bezeichnet fand. Die Melodie, als Folge der Harmonie, kommt dabei nicht in Betracht. Die Baumgarten'sche Formel verlangt mit der Übereinstimmung im Grunde die völlige Erreichungsmöglichkeit eines Zweckes. Darum ist jeder Keim schön, der eine schöne Blüte, und jede Blüte, die eine schöne oder relativ vollkommene Frucht erwarten läßt; mit der Frucht ist die Schönheit mangels eines weiteren Zieles zu Ende, durch „Abbiß, Saftlosigkeit, Mehltau und Wurmstich“ tritt die Häßlichkeit ein. Der Satz: „Schönheit ist Übereinstimmung mit Vollkommenheit“ bedingt also die Schönheit durch Zweckmäßigkeit. Heinse drückt dies aus: „Äußere Übereinstimmung mit innerer Vollkommenheit ist Schönheit“ und: „Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll. Flecken darin, toter Stoff, ist der Anfang des Häßlichen.“ Die „Flecken, den toten Stoff,“ fand, wie wir wissen, schon Mengs unvereinbar mit der Schönheit; er nannte sie in der Kunst „das Unnütze.“ Entschiedenen Einfluß auf dieses Räsonnement Heinses übte sein Studium der Werke von Crousaz, Gerard und Home, die vorzugsweise die Schönheit in der Einheit, der Beziehung aller Teile auf einen Zweck, oder in der Zweckmäßigkeit überhaupt sahen.

Nach Hutcheson ist die Schönheit nichts anderes als die Einförmigkeit des Mannigfaltigen. Das steht natürlich nicht im Widerspruch mit der schließlich von Mengs formulierten Ansicht, daß das vollkommenste Ding nur einen Zweck und eine Ursache haben könne, und Heinse durfte demnach ganz wohl sagen: „Schönheit ist größer oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen." Ein folgerichtiges Beispiel ist die Entwicklung von der Apfelfrucht zum Baum. Es erinnert sehr an Mengs, daß Heinse der Erdkugel hohe Schönheit zuspricht; doch findet er auch da noch eine konzentrische Steigerung und wir glauben Addison zu hören, wenn wir von der höheren und höchsten Schönheit der Sonne mit den Planeten und der unermeßlichen Ätherräume vernehmen. Da ist aber auch die Grenze erreicht, wo nur wieder der Anfang der ganzen Schlußkette einsetzt. Denn Mengs und Winckelmann, die sich die höchste Schönheit in Gott dachten, hatten unrecht, weil der Begriff schön mit Körperlichem notwendig verbunden ist und davon nicht abstrahiert werden kann. Gott ist aber das absolute Sein, also die unvorstellbare absolute Vollkommenheit, die nicht mit einem zu Körpern gehörigen Wertbegriff zu bezeichnen ist, es wäre denn, daß man „die ganze Natur für sichtbarliche Erscheinung Gottes halten darf."

Auf Grund dieser Überlegungen wird nun wohl auch in der Kunst, in der ja bewußt als Ziel die Schönheit erstrebt wird, eine Stufenfolge ersichtlich. In der Musik z. B. ist vom Hirtengesang zur Oper ein weiter Schritt und doch beruht in dieser wie in jener die Schönheit auf einer und derselben Bedingung. In der Reihe, die Heinse für jede der vier Künste aufstellt, ist das Stadtbild von Venedig noch über die Peterskirche gestellt, während Winckelmann seine Ordnung mit dieser Kirche, dem „Inbegriff des Schönen in der Baukunst" abschloß. Wie also Heinse in der Baukunst selbständig einen Schritt weiter ging, so tat er dies noch viel bedeutsamer in der Malerei. Denn hier räumte er dem Landschaftsbilde, das bisher völlig als Stiefkind behandelt und von Mengs und Winckelmann ganz ignoriert worden war, einen bevorzugten Platz ein.

Um kein Mißverständnis im Ausdruck aufkommen zu lassen, wird nochmals zusammengefaßt: Die Schönheit kann nicht gesteigert werden, weil ihre Ursache immer die gleiche ist. Wenn wir von hoher, höherer und höchster Schönheit sprechen, müssen wir uns bewußt sein, daß nur eine nach dem

Inhalt, der Mannigfaltigkeit in der Einheit, zusammengesetztere, verstärkte oder wachsende Schönheit gemeint ist. Das von dem einzelnen Ton des Klaviers und dem Schlage der großen Erfurter Glocke genommene Beispiel mag zuerst mystisch erscheinen. Es ist der Ausbruch eines tief musikalischen und im Innersten religiösen Poetengemütes, das im Werden, Sein und Vergehen nur den Zug der Harmonie fühlt und dem „Gott das All der Harmonie ist, woraus alles entspringt, wie der schöne starke Dreiklang aus dem Grundton."

Wo ist die Ursache der so unklaren und mangelhaften Schönheitsbegriffe zu suchen? Eine spitzfindige Philosophie hat die einfache und vollkommene Schönheit der Griechen in Vollkommenheit, Schönheit und Güte zerlegt und über den Teilen das Ganze aus dem Auge verloren. Schließlich nennt doch jeder nur das schön, was er liebt, begreift und mit seinen Sinnen erfaßt. Weil wir nicht einmal die ganze uns umgebende Natur, geschweige denn das Sonnensystem voll erfassen können, stellen wir uns auf den irrigen homozentrischen Standpunkt und sehen die schönste Gestalt im Menschen, dem Thema des Klassizismus.

Mit einer Handbewegung schob Heinse die tüftelnden Theoretiker beiseite. Was helfen die Erörterungen über metaphysische Schönheit, wenn es gilt, „aus dem Reiche der Vollkommenheit in die wirkliche Welt" herniederzusteigen und das Geheimnis der Schönheit für die b i l d e n d e K u n s t zu ergründen? Immerhin war sein Versuch, die vorhandenen allgemeinen Lösungen des großen Problems kurz zusammenzufassen, dankenswert; er gab, was zu geben war. Wir haben wohl auch kein Recht, die Darstellung verworren oder überschwenglich zu nennen.[1]) Sie mutet eher wie eine Oase an in der Dürre der alten Ästhetik-Kompendien.

Eine Zeit, die Leonardos Worte vergessen hatte und darum die Kunst völlig als erlernbare Wissenschaft behandelte, konnte leicht Schönheitsnormen für die Malerei und Bildhauerkunst aufstellen. Aber niemand bedachte, welche bedenkliche Öde dadurch entstehen müsse, ja daß es schlechterdings unmöglich sei, an der Hand von Gesetzen die Schönheiten der Natur zu bewerten. Da versagt die Metaphysik und aller Unterricht leistet nur wenig. Es ist wichtig zu beachten, wie

[1]) Wie Sulger-Gebing a. a. O. S. 337. und K. D. Jessen a. a. O. S. 29.

nen die alte Weisheit vom „geborenen Maler" dem ausgehenden 18. Jahrhundert klingen mochte: „Wer das Gefühl des Schönen von Natur und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die Lehren der Weisen lernen." Der Künstler, dessen Kunst innerer Beruf ist, findet die Schönheit auch ohne Anleitung; dem anderen ist kaum zu helfen.

Mit feiner Ironie führt Heinse den von Mengs und Winckelmann so hoch gestellten Wert der Wahl einzelner Schönheiten für das Schaffen eines Ganzen, vorzüglich der menschlichen Gestalt, ad absurdum.

Eine kleine Übersicht zeigt, wie vielerlei Schönheiten der einzelne Mensch — Heinse ordnet die Schönheiten des Wilden und dessen weiblichen Ideals (allerdings nach griechisch-europäischen Begriffen) nebeneinander — aufzuweisen habe, ohne daß bereits die Kultur auf ihn Einfluß gehabt hätte. Hiebei ist nicht zu übersehen, wie eng sich Heinse an die antik-griechische Vorstellung vom schönen Menschen hält: überhaupt bedürfte es nicht erst der öfteren Nennung Platos, um zu beweisen, daß dessen Ideenlehre in Heinses Studien eine besondere Rolle spielte, denn die eben besprochenen Erörterungen von Sein, Vollkommenheit, Übereinstimmung und Schönheit lassen einen bedeutenden Einfluß der platonischen Philosophie nicht verkennen.[1]) Ganz unübersehbar aber werden die schönen (charakteristischen) Sondermerkmale in der kultivierten Menschheit, ob man nun die einzelnen Berufsklassen, die verschiedenen Rassen und Nationen oder nur die Größen der Weltgeschichte und der Künste daraufhin mustert. Vom Monarchen herab bis zum Bauer, vom Imperator bis zum Troßbuben, von Homer bis zu Shakespeare, immer sind es andere, kaum genau zu definierende Werte, die das Eigene an dem einzelnen Typus ausmachen. Bestände also die Schönheit einer von der bildenden Kunst geschaffenen Menschengestalt darin, daß in ihr alle möglichen Schönheiten vereinigt sind, dann müßte der Künstler die Eigenheiten aller dieser Gestalten vom Leben abempfunden haben und sie zu beliebiger Zeit alle wieder darstellen können. Aber „der ist noch nicht erschienen und wird auch nicht erscheinen." Ja die große Menge würdigt gar nicht die Vereinigung so vieler Vorzüge

[1]) Die gegenteilige Ansicht bei Jessen a. a. O. S. 20.

und „der unwissende gerade Kerl“ mag ihr besser zusagen als ein Sokrates. Doch das wäre noch kein Maßstab für Kunstwerke; „der starke Mann gibt sich eben ans Schwere“ und die vielen Schönheiten eines „Laokoon“ z. B. vermögen nur „höhere Wesen“ zu fassen. Darum ist es am besten, wenn die Kunst sich auf ihre verhältnismäßig engen Grenzen besinnt. „Einzelne Szenen, wie wir sie gelebt haben, mit scharfem Sinn gegessen und getrunken, mit gesundem Verstand verdaut, und mit Phantasie und Kunst was Neues daraus erzeugt, ist alles, was wir vermögen und besitzen.“ Den von Aristoteles stammenden Gedanken des freien Gestaltens und Idealisierens eines von der Natur Gegebenen wird Heinse wohl von Mendelssohn überkommen haben.[1])

Da es also unmöglich ist, in so weit ausgreifender Art ein allgemein giltiges Bild der Schönheit, wenn auch nur für die menschliche Gestalt zu gewinnen, bleibt noch die eine Überlegung, ob nicht die Kunst und damit die Schönheitsideale eines bestimmten Volkes für alle andern maßgebende Norm sein könnten. Diese Untersuchung mußte mit dem Süden beginnen und mit dem absteigenden „Range der Natur“ von Zone zu Zone nordwärts fortgesetzt werden. Heinse stellte das Problem recht einfach, indem er nur die antik-griechische Kunst und die der nördlich wohnenden Völker, der „Wintermänner“ insgesamt, in Betracht zog.

Einen ähnlichen Gedankengang verfolgte, wie wir uns erinnern, Winckelmann, als er das griechische Schönheitsideal als das allein richtige erklärte und mit Mengs die Künstler zur Nacheiferung anspornte. Konnte ihm da ein Heinse, ein Stürmer und Dränger, Gefolgschaft leisten? Die Wege mußten hier gerade entgegengesetzt führen. Winckelmann hatte in seinem Dithyrambus gelehrt, daß die griechische Kunst sich zur höchsten Schönheit entwickelte, weil alles zusammenstimmte, um die schönsten Menschen hervorzubringen. Aber das ist vorbei; es gibt keinen Phidias mehr und keinen Apelles. Und schließlich war wohl auch Winckelmann von dem Gedanken geleitet, den er füglich nicht so allgemein formulieren konnte, daß die Kunst sich nur nach dem Volke richten kann, unter dem sie lebt. Diesen Gedanken so klar

---

1) Vgl. Jessen a. a. O. S. 40.

ausgesprochen und damit auf die nationale Kunst in ihrer Bedeutung hingewiesen zu haben, ist Heinses großes Verdienst. Rousseaus und Herders Ideen sind darin lebendig geworden. Nur griechisches Leben in der klassischen Zeit konnte die voll kommenen Werke hervorbringen, die jetzt „wunderbar fremd schön" vor uns stehen als Zeugnisse einer unwiederbringlich vorlorenen Epoche. Sollten da die Künstler nicht verzweifeln, zumal „die Weisen" versichern, daß es eine höhere Schönheit und Vollkommenheit nicht geben kann? Durchaus nicht, denn so gewiß die griechische Kunst stets den Kennern erlesenen Genuß bereiten wird, so gewiß ist die Unmöglichkeit, sie nach dem Norden zu verpflanzen; sie ist nicht bodenständig und darauf kommt es vor allem an. Man müßte da Schönheit im Griechensinne erfinden, und das ist der Stein der Weisen.

So gelangt Heinse schließlich zur strikten Absage an Winckelmanns Geschichte der Kunst: „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehn, ohne welche alles in der Kunst leeres Geschwätz ist und wenn es auch noch so meisterlich lautete." Jedes Volk liebt seine Gestalten und ein Schwede wird sicher die Mediceische Venus für ein herrliches Kunstwerk von kaltem, weißem Marmor halten, aber sie wird nicht zu seinem Herzen sprechen, weil die Schönheiten seines Volkes anderer Art sind. Wie kurzsichtig sind doch die an italienischer Kunst geschulten Meister, die den tiefen Eindruck Rubens'scher Frauenbilder auf alle Beschauer nicht begreifen können! Rubens malte, was er im innersten Herzen fühlte; er legte in die Bilder seiner Frauen alle Liebe, deren er fähig war, und mußte deshalb ein Echo im Gemüte des Volkes erwecken, das ihn verstand. „Denn Leben allein wirkt im Leben." Und noch einen Schritt weiter ging Heinse, indem er einer volkstümlichen Gegenwartskunst das Wort redete: „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern und mit Wollust und Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken und zu veredeln und helf' ihm weinen, wenn es weint." Hätte Heinse nur diese wenigen Worte zur Kunstentwicklung beigetragen, so müßte man schon darin seine Größe erkennen. Die Zeitgenossen standen allerdings dieser Aufforderung teilnahmslos gegenüber, aber das 19. Jahrhundert hat ihr zum Recht verholfen in der

Kunst eines Schwind, Richter und Hans Thoma.[1]) Durch diese Erkenntnis des einzig Dauernden und Wertvollen in der Kunst zerstob vor Heinse der „leichte französische Sommersonnendunst", der Klassizismus des Rokoko.

Der theoretische Teil des zweiten Gemäldebriefes knüpft zunächst hier an. „Jedes Ding ist nur da, wo es ist, und kann nur Leben nehmen von dem, was es um sich hat." Jeder Nation ist derjenige der größte Künstler, der am getreuesten die Gestalt dessen wiedergibt, was sie genossen, was sie verloren. Das sind unumstößliche Wahrheiten, die nur solchen Kunstrichtern nicht einleuchten, die „sich aus ihrer Zone schwingen, aus der Welt hinaus träumen und jüngsten Tag halten." Was nützt es, über die Urformen der Schönheit zu spekulieren, solange wir rund um den Erdkreis leben und mit dem zufrieden sein müssen, was er uns bietet?

Dann bespricht Heinse die herkömmliche Ausbildung der Maler an der Düsseldorfer Akademie und weist dadurch auf eine der Hauptursachen jener verkehrten Kunstentwicklung hin. Gurlitt[2]) hat uns einen Bericht aufbewahrt, wie die Maler des Klassizismus „komponierten" und das Bildermachen betrieben. Aus ungefähr 25 cm großen Formen für einen nackten Mann, eine angemessene große Frau und ein Kind goß sich jeder Maler die Figuren, die er für seine Komposition brauchte. Eingesteckte Hölzer fixierten die Stellung, genäßte Glanzleinwand, natürlich im Geschmack der Alten und Raffaels gelegt und teils mit lebhaften Farben, teils mit „Mitteltinten" gefärbt, diente zur Bekleidung. Nackte Teile wurden mit Hautfarbe bestrichen. Bäume stellte man durch kleine Äste dar, Wolken durch auf Draht gewickelte Baumwolle. Wurde endlich die Gruppe noch ins rechte Licht gerückt, dann hatte der Maler alles, was er brauchte, denn er konnte sich an die „Natur" halten, ohne die Phantasie anstrengen zu müssen. Es ist wahrlich kein Wunder, daß Heinse aus diesen Ateliers ans Licht floh und tiefes Mitleid mit den jungen Talenten empfand, die so zur Kunst „zugeritten" wurden. Dabei war diese Komposition die letzte Stufe der Malkunst; nicht minder unsinnig war der vorausgehende Lehrgang. Junge Leute, die kaum die notwendigsten Kenntnisse der Mathematik und Anatomie besaßen, wurden sofort zum Kopieren angeleitet. Was konnte

1) Vgl. Jessen a. a. O. S. 24.
2) A. a. O. S. 32.

daraus anderes entstehen als ein unnützes „Nachsudeln“ nicht begriffener Farbenwerte und ein sinnloses „Abreißen“ von Antiken, ein voreiliges „Gestör“ in Schönheiten, die erst ein vollendeter Meister ganz begreift? Die Rechtfertigung, dem Schüler komme es nicht auf das Verständnis des Ausdruckes an, er müsse sich nur schöne Formen zu eigen machen, die in der Natur sonst nicht zu finden seien, ist eine wahre Sünde wider die Kunst. Die Form kann vom charakteristischen Ausdruck nicht getrennt werden, und „wer die Bedeutung (den Ausdruck) nicht versteht, kann auch die Form nicht erkennen, noch weniger sich eigen machen.“ Was soll deshalb der Schüler vor dem Apollo zu Belvedere, dem Laokoon, dem Herkules-Torso, dem sterbenden Alexander, vor der Niobe und der Büste Solons, lauter Werken von kaum jemals auszuschöpfender Schönheit und Bedeutung? Und sollte gar diese mühsam erlernte Formenwelt zu neuem, selbständigem Schaffen befähigen, dann zeigt sich das Verkehrte im rechten Lichte, denn „die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat“. (Interessant ist, — das sei nebenbei bemerkt, — daß Heinse trotz allen temperamentvollen Protestes gegen Winckelmann in seinen wundervoll prägnanten Charakteristiken jener Kunstwerke die Wirkung Winckelmann'scher Vorbilder ganz deutlich verrät.) Dennoch waren ein Poussin, ein Öser und ein Mengs nicht müde geworden, derartige Verwertungen antiker Gestalten in Gemälden zu üben und zu empfehlen. Humorvoll geißelt Heinse die Herabwürdigung der Antiken zu einer „Bande Komödianten, mit denen diese Künstler in der Welt herumstreichen und denselben die Kleider anziehen nach den Rollen, die sie spielen sollen“, an Poussins berühmtem Gemälde „Das Manna in der Wüste.“ Wahrscheinlich hatte Heinse davon eine der üblichen Konturenzeichnungen vor Augen, so daß die fürs erste übertrieben anmutende Zusammenstellung ihm ganz sinnenfällig erscheinen konnte. Übrigens hatte ja auch tatsächlich seinerzeit die Académie royale de peinture die gute Verwendung antiker Statuen in diesem Gemälde rühmend anerkannt. Das war eben ein entsprechendes Ergebnis der Lehren des Klassizismus. Die Künstler versuchten Schönheiten unorganisch in ein Gemälde zu zwingen, ohne darauf Bedacht zu nehmen, daß „alle Schönheit aus Art und Charakter entspringt, so wie jeder Baum aus seinem Keim wächst.“ Es

war wohl schlimm, was sich Öser und Mengs sagen lassen mußten, aber wahr: „Die Natur bringt nichts Geflicktes hervor und demnach darf es auch die Kunst nicht."

Hätte nun Heinse noch Reformvorschläge machen sollen, „was die jungen Leute treiben, womit sie den Anfang machen müßten, Fortgang, Mittel und Ende?" So weit ging er nicht und brauchte auch nicht. Denn hätte seine Zeit bereits volles Verständnis dafür gehabt, was ihr da im „Teutschen Merkur" Großes geboten wurde, so wäre gleich die schon altersschwache Epoche des Klassizismus zu Ende gewesen, viel rascher wäre in die Kunst der neue, frische Geist gekommen, dem Heinse als Rufer in der Wüste die Bahn bereitet hat.

In einer Art, wie nur er es konnte, zog Heinse zum Schluß das Fazit des Ganzen in der meisterhaften Charakteristik der genialen Künstlerpersönlichkeit des Peter Paul Rubens. Sie ist ein wahres Prachtstück der Gemäldebriefe. In der Tat war wohl auch kein anderer Künstler so kongenial den Stürmern und Drängern, keines Kunst so geeignet, deren Wünsche zu exemplifizieren. Angeborenes Genie, vollständige Beherrschung der Technik, frische, gesunde Sinne und festes Wurzeln in seiner Zeit, in seinem Volk und ein volles, frisches, sinnenfrohes Sichausleben verlangte Heinse vom Künstler und an Rubens zeigte er diese Forderungen erfüllt.[1]) Ganz wie ein Märchen hebt die Erzählung an: „Es war einmal ein Mann, welcher unter den glücklichsten Einflüssen von Sonne und Mond und Wind und Wetter ins Dasein den Sprung getan!" Aber nun steigt sie mit symphonischem Schwung rasch zum Gipfel und gleich rauschenden Akkorden flutet es dahin: Farbe, Licht, Genie! Seine Hauptquelle, „La vie des peintres" von J. B. Descamps, verließ Heinse nach den ersten Zeilen; die Kunst riß ihn mit sich fort und aus der sorgsamen Biographie wurde ein herrliches Preislied, dessen letzte Strophe als Bekenntnis zu Rousseau ausklingt: „O heilige Natur, die Du alle Deine Werke hervorbringest in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferei, Dir allein will ich ewig huldigen!" — In diesem Tone rückhaltsloser Begeisterung war in Deutschland öffentlich noch nicht, außer etwa von Goethe, über Rubens gesprochen worden, und erst im 19. Jahrhundert ist die Wertschätzung

---

1) Vgl. Jessen a. a. O. S. 27.

des großen Vlamen auch für die weiteren Kreise der Kunstfreunde zu der Höhe gelangt, die wir hier bereits erreicht sehen. Heinse erscheint also darin durchaus zukunftbedeutend, seiner und der nächstfolgenden Zeit weit voraus.[1])

Über die Gemäldebeschreibungen selbst ist nur weniges zu sagen, die müssen und können für sich selbst sprechen. Ad. Philippi sagt von ihnen in der Vorrede zu seiner „Kunst der Renaissance in Italien": „In Deutschland erschienen, zehn Jahre nach den „Salons" von Diderot, Wilhelm Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben." Besser ist der Wert der Beschreibungen nicht anzudeuten. Nicht mehr als die Idee und das Malerische an den Gemälden gab Heinse, da doch alles übrige mit eigenen Augen muß gesehen werden und erfahrungsgemäß eine vollständige Beschreibung ein Fehler ist, wenn von künstlerischem Eindruck die Rede sein soll. Nur wenige Zeilen hat er oft für ein Gemälde, aber das Wesentliche steht trotzdem plastisch vor uns. Allerdings passierten Heinse manchmal Versehen bei der Einschätzung der Malergrößen. Wir stellen z. B. Guido Renis „Himmelfahrt", ein virtuos gemachtes Dekorationsstück, gewiß nicht mehr so hoch, wie es die Gemäldebriefe tun, ebensowenig Ann. Caraccis „Susanna." Daß Heinse sich an dem „Johannes in der Wüste", einer mittelmäßigen Arbeit aus der römischen Schule, die er aber für ein Werk Raffaels hielt, so begeistern konnte, ist verzeihlich, weil die Vergöttlichung Raffaels eben in der Zeit lag. Heute läßt die verzwickte Stellung und das Fehlen des inneren Lebens gar nicht an Raffael denken. Aber erstaunlich richtig verurteilte Heinse die Übertriebenheit und Manieriertheit an Werken der Modegrößen des 18. Jahrhunderts, etwa eines Carlo Dolce. Das letzte der beschriebenen Gemälde ist die Rubens'sche „Regenbogenlandschaft." In sanften Tönen klingen die lebensprühenden und farbfreudigen Beschreibungen der anderen Werke von Rubens aus, mit feinem Gefühl für das Malerische in der Landschaft gab Heinse der Landschaftsmalerei zuerst den ihr gebührenden besonderen

---

[1]) Vgl. Sulger-Gebing a. a. O. S. 349.

Platz. Und darin hat ihm die Kunst des 19. Jahrhunderts gegen Winckelmann und Lessing recht gegeben.

Wir besitzen außer den klassischen Gemäldebeschreibungen von Goethe, George Forster[1]), Jakob Burckhardt und Hermann Grimm nicht viele, die sich mit denen Heinses messen können. Die „Gemäldebriefe" waren der erste Versuch dieser Art, sie erschienen als etwas Unerhörtes und waren, von uns aus betrachtet, der Anlaß einer ähnlichen Revolution in der bildenden Kunst, wie sie ungefähr zu gleicher Zeit in der Philosophie und Literatur vor sich ging.

Bedauerlich ist, daß Heinse, weil keine der an diese Publikation geknüpften Hoffnungen sich erfüllte, die Fortsetzung der Briefe für immer unterließ, ja nicht einmal eine selbständige Ausgabe veranstaltete. Aber was wir davon haben, genügt, um einen Platz als Ergänzung neben den Werken Winckelmanns und Lessings wohlverdient zu beanspruchen. Während das Streben dieser darauf ausging, feste und unwandelbare Begriffe von der Schönheit und dem Geschmack zu schaffen, wobei sie das Schöne, und nur das Schöne der Form, als Philosophen betrachteten, gab Heinse in glücklicher Vereinigung damit auch dem passiven Genuß, dem Schwelgen in Gefühlen und der begeisterten Einbildungskraft ihren Wert wieder. Das große Vermächtnis an ein neues Kunstzeitalter schrieb Heinse, wie er Kunstwerke betrachtete, — als Denker, Kenner und Enthusiast.

Heinse machte der Galerieverwaltung den Vorwurf, daß bisher die Ausgabe eines Kataloges versäumt worden: „Gewissermaßen gereicht es den Aufsehern zur Unehre, daß noch keine Beschreibung, nicht einmal eine Anzeige von diesem Schatze da ist; jedoch wird jetzt dafür gesorgt." Das entspricht aber der Wahrheit nicht, denn tatsächlich waren bereits zwei Kataloge der Galerie vorhanden: „Désignation exacte des peintures précieuses qui sont en grand nombre dans la Galerie Electorale à Dusseldorf, par. Ger. Jos. Karsch. 1719" und „Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galeries du Palais Electorale à Dusseldorf. Mannheim 1760." Mag sein, daß Heinse diese Verzeichnisse übersah, vielleicht aber hielt er sie, was wahrscheinlicher ist, wegen ihrer Unzulänglichkeit in jeder Beziehung

[1]) Siehe Anhang Nr. 8.

für nicht der Erwähnung wert. Der während Heinses Anwesenheit besorgte große Katalog dürfte das Werk „Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans une suite de XXX planches contenant 365 petites estampes gravées d'après ces mêmes tableaux, par Chr. de Mechel. Basle 1778" gewesen sein. Auch über die von Heinse genannte Mannheimer Galerie existierte bereits ein Katalog, das „Verzeichnis der in dem Churfürstlichen Cabinette zu Mannheim befindlichen Mahlereyen. Mannheim 1756."

Die Gemäldebriefe.

Erster Brief.

Düsseldorf, August 1776.*)

Einleitung.

Das Leben des Apelles,[1] lieber Vater Gleim, woran Sie mich von neuem erinnern,[2] wird wahrscheinlicher Weise unter meinen alten Planen liegen bleiben; vielleicht wär es auch das nicht geworden, was ihre Liebe davon ahndete. Die Idee dazu hat den Reiz der Neuheit für mich verloren, die immer stärker quellende Fülle, die sie damals hatte, als ich in jenen unvergeßlichen Morgen eines ganzen Mai mit Ihnen unter Ihren blühenden Bäumen, wo die Nachtigallen alt und jung schlugen, den Himmel sich röten sah, im Purpurfeuer flammen und das Leben Gottes in dem fruchtbaren Strahlenregen hervorbrechen. Lassen wir es; wir haben Genuß genug davon gehabt in jenen seligen Augenblicken, wo wir ganz in der Phantasie unter den Griechen lebten, voll der Helden Plutarchs; im Tempe[3]) herumwandelten, den Ossa und Pelion bestiegen und den Olymp, und die herrliche Natur um uns her sahn; durch Stadt und Land strichen, mit Weisen, Künstlern und Mädchen uns besprachen und das glücklichste Jahrhundert träumten; und segelten durch die schönen Inseln

*) Datierung von Heinse. Wegen der im Originaldruck nicht vorhandenen Unterteilung der Briefe durch Überschriften siehe Einführung S. 83.

1) Jonisch-griech. Maler in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., Freund Alexanders d. Gr., erhielt die erste Ausbildung in Ephesus.

2) Vgl. Anhang Nr. 2.

3) Im thessal. Tempe-Tal; Wieland verbesserte Tempel.

des Archipelagus gen Kos[1]) zu dem Volke des Apelles und Hippokrates; und von da an den Küsten von Kleinasien landeten und in Jonien herumschwärmten bis auf den Gipfel des Ida zu dem Vater Zeus des Homer. Wie gestärkt und gleichsam vergöttert wir da wieder herunterstiegen in die quellenreichen Täler, mit dem Heere des Alexander zogen und Persien erobern halfen und nach Ephesus mit ihm kamen in die Werkstätte des Künstlers, und bei der unvergleichlichen, einzigen Szene in der Geschichte mit der reizenden Kampaspe waren, die Noverre[2]) in seinem lieblichsten Zaubertanz wie Anadyomene wieder erweckt hat.

Ja wahrlich unvergeßlichen Morgen, so lang ich gedenken mag! die wir zum Teil in den heiligen Überbleibseln der Sonnentempel des deutschen Altertums, auf den Gebirgen des Harzes zubrachten, wo wir, wann die furchtbaren Horste der Adler heiß zu werden begannen, in die grünen schattichten Täler uns herunter begaben, an die klaren Bäche, worin Sie in Ihrer Jugend badeten und mit Klopstock, Ebert, Cramer[3]) und den andern Hermannskindern wie die großen Menschen des Homer und Ossian sich des Lebens freuten; wo wir nichts von Zeit wußten und Abend und Morgen und der andre Tag wie an einander gequollen fortrann, ohne daß wir's merkten; wo Sie in weniger als einem Monat und unter Geschäften Ihr unsterbliches Halladat[4]) anfingen und vollendeten.

Damals war meinem leichtern Jugendgeist alles möglich. Jetzt aber bin ich ein wenig älter geworden und streiche,

---

[1]) Eine der Sporaden im Ägäischen Meere. Auf dieser Insel wurde um 460 v. Chr. der berühmte griech. Arzt Hippokrates geboren.

[2]) Jean Georges Noverre (1727—1810), berühmter Ballettmeister, Reformator des Balletts.

[3]) Joh. Andreas Cramer (1723—1788). Heinse schrieb Kramer.

[4]) L. Gleim's „Halladat oder das rote Buch." 3 Teile. Hamburg 1774 f. Sammlung von kleinen Erzählungen und Spruchweisheit in orientalischem Gewande.

fern vom Parnaß, in den Labyrinthen des sündlichen Lebens der argen bösen Welt herum. Ich weiß nicht mehr so viel von Griechenland, als ich damals fühlte; die Geschichte seiner kleinen Republiken ist mir in Dämmerung gegangen; und von dem häuslichen Leben darin hab' ich wenig mehr Sitte, als in den vom Terenz[1]) afrikanisch römisierten Komödien des Menander[2]) sich befindet; und ich erröte beinah wie ein Professor in der Zeitung, wenn ich dessen „Verschnittnen" lese. Weiß wenig mehr von der Art und Weise, wie ihre Künstler arbeiteten, als was in meiner Postille Plinius[3]) steht. Kurz, mein Dämon und meine Phantasie sind einander in die Haare geraten und jener will sich nicht mehr an dem heiligen mitternächtlichen Gefühl begnügen und Gesicht und Tag und Wort haben; und der Himmel weiß, wie die Balgerei ablaufen wird.

Doch Scherz beiseite. Ich bin überzeugt davon, daß sich wenig mehr über die wirkliche Malerei der Griechen sagen läßt als Märchen, trockne Nachrichten und Schwärmereien der Phantasie darüber, die keinen andern sonderlichen Erfolg haben können als irgend Gestalten wie Sancho's purpurne und himmelblaue Ziegen am Himmel[4]) denen in ihren Erbauungsstunden, die noch nicht aus Erfahrung wissen, daß es nicht wohl purpurne und himmelblaue Ziegen geben könne. Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius[5]) und Apelles, da wir

---

[1]) P. Terentius Afer, geb. ca. 190 v. Chr. in Karthago, gest. etwa 158. Röm. Lustspieldichter, Verfasser des „Eunuchus" („Der Verschnittene").

[2]) Griech. Lustspieldichter (342—290 v. Chr.), dessen Komödien Terenz verarbeitete.

[3]) Gajus Secundus Plinius der Ältere (23—79 n. Chr.), Verfasser des großen enzyklopädischen Werkes „Historia naturalis" in 37 Büchern, der Hauptquelle für die antike Kunstgeschichte. Vgl. Einführung S. 51.

[4]) Cervantes, Don Quixote, X. 8. (Die Erzählung d. Sancho Pansa.)

[5]) Griech. Maler, ca. 400 v. Chr., jonische Malerschule.

keine mehr von ihnen haben; da wir, außer einigen außerwesentlichen Anekdoten, nicht einmal umständliche Beschreibungen von den Ideen und Zusammensetzungen derselben haben; da uns nur einige dunkle und meist unverständliche Nachrichten von ihrer Weise zu malen übrig geblieben und überhaupt kein einziges Stück von den Meistern der guten Zeit, sondern bloß etliche verschimmelte römische Mauerfragmente, woraus wir vielleicht auf sie schließen können, wie von einem heutigen Holländer auf Raffaelen? Alles, was man tun kann, ist, sich unter das griechische Volk hinstellen und mithelfen bewundern.

Außerdem hat jede Kunst ihre Grenzen, über welche keine andere Eroberungen machen kann. Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihren eigentümlichen Schönheiten jeder Übersetzung; selbst die Poesie, die allergroßmächtigste, muß dahaußen bleiben. Verloren ist verloren. Wer Gabrielli[1]) nicht selbst hört, wird sie weder durch eine andre, noch durch Noten hören; ebenso mit dem Apelles. Ich kann Keines Zunge mit der schönsten und feurigsten Stanze einen Römer Tränen Christi[2]) zu trinken geben.

Werde dies sichere Eigentum jeder Kunst jetzt immer mehr gewahr durch die Erfahrung, da ich meine Nachmittage, während der Abwesenheit meiner [beiden] Jacobi, meist auf unsrer Galerie zubringe.

Ich bin bei Tische von einem jungen Maler aus M** guter Freund geworden, der den Sommer über darauf zu seinem Vergnügen kopiert und in jeder Rücksicht mir der angenehmste Gesellschafter von der Welt ist. Er hat, noch von der Amme getragen, durch einen Kanonenschuß das Gehör verloren und ist davon so taub und stumm geblieben, als ob er taub geboren wäre. Kann weder buchstabieren noch lesen; und hat doch so viel Mutterwitz und Verstand, Beobachtungs=

---

1) Im Orig. Gabrieli. Entweder Catterina G. (1730—1796), röm. Coloratrice, oder Francesca G. (1755—1795), Primadonna in Ferrara.

2) Römerglas mit „Lacrimae Christi" (süßem ital. Wein).

geist und Gestaltenkenntnis mit seinem Auge und Gefühl sich zuwegegebracht, daß er Engländer, Franzosen und allerlei Menschenkinder damit ergötzt. Wir reden miteinander bloß durch Zeichen; und ich bin darin nach und nach so fertig geworden, und das geht so schnell und bequemlich von statten, daß es mir lästig wird, wenn ich mich wieder der Worte bedienen soll, und ich alle die Wunderdinge begreiflich finde, die die Alten vom Roscius[1] erzählen. Sie bestehen fast durchgehends in dichterischer, malerischer, höchstsinnlicher Darstellung vom Donner an bis zum leisesten Mädchenseufzer; und der Nacht bis zur Morgendämmerung und der aufgehenden Sonne. Eine herrliche Unterhaltung, wogegen alles Gesprächsel mit Worten zur schalsten Prose wird. Er ist übrigens, das äußerliche Zeremoniell abgerechnet, beinahe ein Wilder, wie aus dem Zeitalter, wo die Menschen noch Eicheln aßen und mit der Natur und den Tieren in Gemeinschaft lebten; und weiß von allen den Vorurteilen und Unnatürlichkeiten wenig, die wir durch's Gehör und in den Schulen erhalten; weswegen seine Einfälle manchem auch oft so unerwartet kommen, wie ein helles Licht in der Nacht vor's Bette. Ich habe mehr bei ihm vom Menschen erfahren, als bei hundert andern. Jetzt wollen sie ihn nach Paris schicken, wo er bei einem Abt[2]) sprechen lernen soll; und das tut mir ungemein leid. Er hat die unverdorbene Stärke unsrer Vorfahren und vermag zinnerne Teller mit dem Daumen und Zeigefinger zusammen zu rollen wie ein Rebenblatt; wenn ihm nur dort die Delilaën nicht die Haare abschneiden! In seinen Zustand hat er sich geduldig ergeben und ich habe ihn nie mißvergnügt darüber gesehen, außer wo ihn ein schönes Mädchen nicht verstand; im Gegenteil ist er, wie überhaupt alle Stummen und Tauben sein sollen, immer

---

1) Qu. Roscius Gallus, gest. etwa 61 v. Chr., Zeitgenosse des Cicero. Berühmter röm. Schauspieler, dessen Mimik sprichwörtlich war und auch von Cicero gepriesen wurde.

2) Im Orig. Abbt (Abbate, Abbé).

äußerst aufgeräumt und voll Scherz und Hogarthischer Laune. Er verträgt sogar Spott darüber, ob er gleich jähzornig ist und sein Grimm Löwengrimm. Er ist ein starker Fechter und Reiter und tanzt sehr gut ein Menuett, wobei er sich nach seiner Dame richtet; überhaupt in allen Leibesübungen behend und geschickt. Seine Zeichen weiß er so voll Ausdrucks zu machen und mit so viel Anmut, daß ihn jeder Kluge sogleich verstehen muß; er reist deswegen auch über Land und kömmt ohne Dolmetscher wohl an Ort und Stelle und wieder zurück. Sein Haupthilfsmittel ist, daß er die Namen von einigen Orten und Menschen sehr schön schreiben kann, jedoch ohne sie lesen zu können. Er versteht dadurch ein wenig Geographie, hat dabei ein reines volles Gefühl von der Erdkugel überhaupt und dem Sonnensystem und weiß viel von der neuern Geschichte. Schreibt, zum Beispiel, mit dem Finger auf den Tisch Amerika, England, Frankreich, Spanien, Portugal, Afrika; und erklärt dann[1]) mit Zeichen und Deuten und Gebärden, alles lebendig, dichterisch, personifiziert, die Politik und Absichten jeder dieser Mächte und die Vereitlungen derselben und wie's nun weiter gehen wird; und macht alles so originalnaiv wahr, daß man überall zugegen ist. In seiner Kunst hat er's schon sehr weit gebracht. So weit im Vorbeigehn von diesem Ingenu; ein andermal insbesondere von ihm.

Mit diesem geh ich denn, wie gesagt, von der Mittagsmahlzeit meist auf die Galerie und studiere mit ihm da und schreib Ihnen jetzt hier an einem schönen marmornen Tisch, indes er an einem Blumenstück malt, um sich auch hierin zu versuchen.

Wir haben eine Sammlung von Gemälden, dergleichen sich kein Ort in Deutschland rühmen kann, selbst Dresden nicht ausgenommen; und wenn in Griechenland eine Stadt schon wegen einer Bildsäule oder eines Gemäldes von einem

---

[1]) Heinse schrieb denn.

ihrer großen Meister berühmt war: was sollte Düsseldorf nicht sein durch ganz Europa, wenn die Kunst noch so geschätzt würde und noch so in Ehren stünde? Auch reisen die Engländer, noch die ersten Menschen ohngeachtet aller ihrer Unarten, in Menge hieher, bloß um sie zu betrachten. Gewissermaßen gereicht es den Aufsehern zur Unehre, daß noch keine Beschreibung, nicht einmal eine Anzeige von diesem Schatze da ist; jedoch wird jetzt dafür gesorgt.[1] Unser Direktor ist ein Deutscher, der seine Jugend ganz in dem schönen Italien zugebracht hat und Professor der Malerschulen zu Rom und Florenz und ganz von der Heiligkeit und Würde seiner Kunst durchdrungen ist und jeden trefflichen Pinselstrich in den Fingerspitzen fühlt. Die Sammlung ist nicht so zahlreich wie andre, enthält aber dafür desto mehr Meisterstücke; und ich will lieber den Homer, Pindar, Shakespeare, Ariost, Horaz und Ihre „Schlacht bei Zorndorf" haben als tausend andre und diese missen; doch auch nicht klein, da sie an die vierhundert Stücke enthält, worunter verschiedene sehr große sind, als einige 22 Fuß hoch und 14 Fuß breit. Die Galerie besteht aus fünf Sälen, drei großen und zween kleinen. Die Aufstellung der Gemälde ist sehr wohl geordnet und macht das schönste Schauspiel, das man sehen kann.

Unsere Malerakademie könnte noch mehr, bei dem hiesigen und Mannheimer Schatz von Gemälden eine der ersten in Deutschland sein und vielleicht eine der ersten Schulen mit Rom und Florenz in der Welt werden; es fehlt nur den jungen Lehrlingen noch ein Lehrer in der Geschichte der Kunst, und der Unterricht erstreckt sich meistens bloß auf das Gegenwärtige, Mechanische.[2]) Aber wo hernehmen, da die Winckelmanne selten sind und selbst Rom keinen hat und Mengs mehr sein muß als Lehrer der Kunst, und die andern, die es sein könnten, das nicht sein wollen! Das übrige ist wohl bestellt wie möglich.

---

[1]) Siehe Einführung S. 98.

[2]) Im Orig. gegenwärtige mechanische.

Pfalz ist, in jeder Betrachtung, ein glückliches Land, und die Ufer des Rheins bieten den in vielen andern Gegenden in der Irre gehenden Musen einen reizenden und sichern Aufenthalt an. Der Fürst [1]) ist ein wahrer Vater seines Volks, unterstützt die Talente und zieht sie aus dem Staube hervor; ist selbst großer Meister und Kenner und überzeugt davon, daß die schönen Künste die Glückseligkeit der Menschen allein verstärken und veredeln [2]); hat Mäzene zu Ministern, die den Deutschen hold sind und echtes Patriotengefühl haben. Die Oper zu Mannheim, die mit deutschen, selbst erzogenen Sängerinnen besetzt ist, würde zu Neapel bewundert werden; und die Instrumentalmusik daselbst ist vielleicht jetzt die erste in der Welt. Doch, was sag ich Ihnen Dinge, die jedermann weiß?

Ich wollte hier schließen; aber Sie würden mir es nicht verzeihen, wenn ich Ihnen auch nicht von einem Gemäld etwas gesagt hätte. Ich will also versuchen, ob ich Ihnen eine Beschreibung nur von einem halben Dutzend Madonnen zu machen und die himmlischen Gestalten derselben Ihrer Phantasie in ferner Dämmerung mit Worten zu zeigen vermag; da die Allgegenwart Ihres hohen Dichtergenius mir's sehr erleichtern wird.

Doch dies morgen, da die Sonne schon untergegangen ist, der Abend hernieder sich senkt, es dunkel zu werden beginnt und mein lieber Stummer mir mit dem Schlüssel das Zeichen zum Aufbruch gibt.

---

[1]) Karl Theodor (1724—1799), Kurfürst von der Pfalz (mit Düsseldorf) seit 1742, von Bayern seit 1777. Gründer der Malerakademie in D.

[2]) Sulzers Lehre in der „Theorie"!

Von der Malerei und der Schönheit.

Bin eben mit einem heitern und leichten Morgenrot wieder wach geworden, guter Vater, das mir, wo nicht so schön wie die oben erwähnten, doch lieber war als mancher heiße Tag in meinem Leben; durchsehe, was ich Ihnen gestern geschrieben, und es hat dabei sein Bewenden. Apelles unterbleibt und Sie sollen heute die Madonnen haben; gut oder nicht gut, wie's aus meiner Sprache werden kann.

Eh es aber Nachmittag wird und ich auf die Galerie gehe, will ich Ihnen, da ich aufgeräumt genug dazu bin, eins und das andere über Malerei und Schönheit überhaupt zur Prüfung vorlegen, (jedoch ohne für jetzt die Grenzen und das Eigentümliche jeder Kunst zu berühren, welches mich zu weit führen würde) wo Sie mich, wenn ich fehlen sollte, so gut als irgend einer zurechte weisen können, da Sie ein Schüler des großen Baumgarten waren. Ich geb es weder für alt noch neu aus, da ich junger Wildfang so eben beides nicht weiß, noch wissen mag; es soll nur eine Morgenrhapsodie für Sie und mich sein, eine Stufenbergische[1]) Spazierfahrt. Will wie Quell entspringen, ohne mich zu bekümmern, ob schon Wasser genug da ist, oder reiner oder voller[2]), Rheinquell oder Quell von Donau. Das wär eine ungeheure Bekümmernis für mich, wenn ich in jeder Maulwurfsecke darnach mich umsehen sollte. Und überhaupt dächt ich, die

---

[1]) Stufenberg, 1552 zerstörtes Schloß in Unterfranken nahe dem Main. Vgl. Anhang Nr. 2.

[2]) Heinse schrieb r e i n e r e r o d e r v o l l e r e r.

vornehmen Teiche sollten so was nicht übel nehmen; ihre Forellen und Karpfen würden ja ohnedies sonst abstehn.[1])

Die Malerei ist, obenhin betrachtet, Darstellung der Dinge mit Farben. Die Farben sind dem Maler folglich das, was die Worte dem Dichter und die Töne dem Virtuosen sind, also Stoff — die Bedeutung [ist] das Wesen.[2]) Die Farben mit allem dem, was dazu gehört, machen den mechanischen Teil derselben aus, Bedeutungen den höhern, das der Kunst, was Aristoteles Metaphysik nannte. Stoff ist immer da und jedweder kann sich einigen Besitz davon mit Fleiß und Mühe verschaffen; Wesen, Geist, Seele, Idee, neue Erfindung: das muß geboren werden, wachsen, blühen und reifen, läßt sich nicht durch Fleiß und Mühe erringen, kann höchstens gepflegt und gebildet werden. Aber wo nichts ist, wird nichts; das bleibt ewig wahr, ohngeachtet aller Sophistereien des Helvetius.[3]) Verschiedenes Wesen ist Rang der Natur; Anteil am Stoff, größerer oder kleinerer, gibt keinen, empfängt ihn allein von dem Wesen, wodurch er lebendig wird; sonst würden hundert Alpenadler von einem polnischen Ochsen gewogen.

Also auch in der Malerei. Zuvor das Göttliche, Idee und Zusammensetzung, dann Zeichnung (Form, Gefäß des Göttlichen, Leben), dann Erscheinung daraus, Kolorit (Puls und Lebenswärme): die wesentlichsten Stücke der Kunst, ohne die das Göttliche nicht bestehen kann. Dann Licht und Schatten (Stellung in die Welt, Lebensatem; Zeit und Tag und Stunde und Augenblick, Gegenwart, Szene und Anordnung), dann Bekleidung (höchste Täuschung).

---

[1]) D. h. der allmählich in Regeln erstarrten Kunst und Ästhetik muß durch frische, unbefangene Ansichten neues Leben verschafft werden.

[2]) Im Orig. sind: also Stoff — die Bedeutung, das Wesen. Siehe Einführung S. 87.

[3]) Claude Adrian Helvetius (1715—1771), französischer Philosoph.

Mangel an Stoff ist Armut und kann noch liebenswürdig sein, wie Jones[1], verlassen in der Irre zwischen London, ohne Geld und Habe — ein junger großer Künstler ohne Beistand. Kann groß sein und fürchterlich, wie der nackte Gipfel des Aetna in Schnee und Flammen und Staubwolken und Strömen von glühender Lava. Stoff ohne Wesen in der Kunst ist Tod ohne Verwesung; das Allerelendeste, was da ist.

Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten sind gleich schwer; das letztere insonderheit erfordert das feinste, dichterischeste Gefühl. Das Kapitel von der Farbengebung ist unendlich und unerschöpflich und hat noch mancherlei Plätze für Originalkoloristen unter Tizian. Richtige Zeichnung verlangt das stärkste Gefühl, das keine Oberfläche hemmt, und das scharfsinnigste Auge. Die Malerei ist die schwerste unter allen Künsten, weil keine so weiten Umfang hat wie sie, weil keine so von der heißesten Sommersonne bis auf den letzten Flimmer des Lichts, und von der äußersten Kraft des Herkules und dem Brüllen des Löwen bis auf das erste Wimmern des Kindes keine so die ganze unermeßliche Natur in sich hat und keine sich auf das augenblicklichste Dasein so einschränken muß.[2] Apelles war mehr als Menander und Raffael mehr als Ariost. Nur der unwissendste Phantast kann von der Malerei als einer bloß kurzweiligen Kunst reden. Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste unter allen; gibt Dauer völligen Genusses ohne Zeitfolge.

Ein Gemälde, das die und den nicht gibt, ist ein Gedicht ohne Poesie. Freilich sind auch in der Malerei der Prosaisten ungleich mehrere, als Pindare und Alkaiosse,[3] und werden leider eben auch oft den wahren Meistern von dem

---

[1] Henry Fielding, Tom Jones, XIII. 2. („Was Herrn Jones bei seiner Ankunft in London begegnete.“

[2]) Lessings Forderung des „prägnantesten Augenblickes“ im Laokoon, Kap. XVI.

[3]) Pindar (522—448 v. Chr.) und Alkaios (Ende des 7. Jahrh. v. Chr.), griech. Dichter.

unwissenden Haufen vorgezogen; und man muß selbst zuweilen in das „Hymen! o Hymen!" mit einstimmen, um sich nicht verhaßt zu machen und für einen Erzschnittler [1]) gehalten zu werden. Nur wenig Menschen haben in ihrem Leben viel und mancherlei Genuß und nur die edelsten haben den der höhern Freuden. Und unter diesen beiden Klassen sind wieder nur wenige von so lebendiger Phantasie und unruhigem Herzen, daß sie den überaus feinen Augensinn in Gefühlsinn verwandeln, sich täuschen lassen und wie von wirklicher Gegenwart ergriffen werden könnten.

Die erste Eigenschaft des Wesens ist Vollkommenheit, oder Vollkommenheit und Wesen [sind] einerlei. Vollkommenheit — Wort, Wesen — Leben.[2]) Sinnlichkeit [3]) — Gestalt desselben — ist Schönheit oder Häßlichkeit, Harmonie oder Disharmonie dazu (nicht Melodie, denn diese ist an und für sich nicht schön, wenn wir uns nicht in den Begriffen verwirren wollen, sondern bloß Gang, Bewegung, Ausdruck der Schönheit, die sie mit sich führt und selbst sich bildet). Keim ist schön, Blüte ist schön und Frucht ist schön, wenn Keim vollkommne Blüte und Blüte vollkommne Frucht werden kann. Mit der Frucht hat die Schönheit ein Ende. Häßlichkeit ist Abbiß, Saftlosigkeit, Mehltau und Wurmstich. Und ich, würde hier mancher denken, aus ***, oder der andere Jakob Böhme.[4]) Also nach der Logik!

---

[1]) Das echte vaterländische Wort für Krittler, das noch in verschiedenen Provinzen und durchaus im Thüringer Wald gang und gäbe ist; und einen Menschen bedeutet, dem nichts völlig recht ist, der die jungen Bäume solange ausputzt und ausschneidet, bis daß sie keine Schönheit mehr haben und verdorren müssen. (Heinse.)

[2]) Im Orig. Vollkommenheit, Wort: Wesen, Leben. Siehe Einführung S. 88f.

[3]) Sinnlichkeit – das sinnlich Wahrnehmbare.

[4]) J. Böhme (1575–1624), genannt Philosophus Teutonicus, Theosoph u. Mystiker. — Hier vielleicht J. G. Hamann, der „Magus des Nordens" (1730—1788), gemeint, der auch zu den Stürmern und Drängern gehörte, oder Lavater oder Jung-Stilling; „ich" ist wohl Heinse selbst wegen des durch „Enkolp" und „Laïdion" erregten Ärgernisses.

Schönheit ist Übereinstimmung mit Vollkommenheit (äußere Übereinstimmung mit innrer Vollkommenheit) ohne Fremdes, ohne Zusatz versteht sich von selbst. Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll. Flecken darin, toter Stoff, ist der Anfang des Häßlichen. Sie verträgt keine Vermischung, wenn sie nicht so eins geworden ist wie die verschiedenen Farben im Sonnenstrahl; ist Reinheit für das Auge, Einklang für das Ohr, Rosenduft für die Nase, klarer Hochheimer Sechsundsechziger für die Zunge und junge zirkassische Mädchenbrust für die liebewarmen Fingerspitzen. Schönheit ist Dasein der Vollkommenheit, und die Berührung des Sinnes derselben — Genuß der Liebe.

Schönheit ist größer oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen: Apfel, Baum; Fliegenschnäpper,[1]) Adler; Auster, Löwe, Mensch. Schönheit ist Alkibiades und Laïs. Hohe Schönheit die Erdkugel. Höhere Schönheit die Sonne mit ihren um sie herumschwebenden Planeten. Höchste Schönheit die unermeßliche Natur in den ungeheuren weiten Räumen des Äthers mit ihren heiligen furchtbaren Kräften, die bis in den kleinsten Staub sich regen und ewig lebendig sind. Von Gott können wir Menschen nicht wohl sagen, wie Mengs und Winckelmann, daß er die höchste Schönheit habe, da wir ihn in keinem Körper gedenken können und er lauter Wesen und Vollkommenheit ist; wenn man nicht die ganze Natur für sichtbarliche Erscheinung Gottes halten darf.[2])

In der Kunst also würde die Folge sein: Tirolerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper — Lied, Ode, Schauspiel, Heldengedicht — Haus, Bensberg[3]), Peterskirche, Venedig —

---

[1]) Singvogelart (Muscicapidae).

[2]) Pantheismus des Spinoza! Interessant wäre, Heines Verhältnis zum Spinozismus, den er gewiß durch F. H. Jacobi kennen lernte, zu untersuchen, wie dies bereits bei Goethe geschehen ist.

[3]) Schloß am Rhein bei Köln.

Porträt, Landschaft, heilige Familie, das kleinere „Jüngste Gericht" von Rubens.

Wenn ich mich der Worte „hohe Schönheit, höhere, höchste Schönheit" bediene, so geschieht es nach dem Redegebrauche, da im strengen Verstande schön keine Steigerung gestattet und immer auch höchst schön sein muß, keinen Mangel leidet, noch Flecken und Mißlaut an und in sich hat. Das Schöne kann zusammengesetzter werden, kann wachsen, kann verstärkt werden, aber nicht verschönert.

Wenn ich das tiefe C auf dem Flügel anschlage, so klingt bloß die zwote Quint (Duodezime) und die dritte Terz nach und es entspringt für sich der schöne schwache einfache Dreiklang, der Keim der Harmonie, wenn ich so reden darf. Wenn ich hingegen den Urton der reinen, herrlichen Erfurter großen Glocke in gehöriger Ferne (zumal in der feierlichen Christnacht) höre, so klingen alle Quinten und Terzen und Oktaven bis in die höchste, feinste Terz nach und dies ist derselbe schöne Dreiklang, allein in seiner höchsten Stärke. Und der Stamm der Harmonie breitet seine schattichten Zweige aus, wie die große Eiche der Edda[1]), und berührt mit dem Wipfel die Sterne — und die Engel schweben dazwischen hernieder und singen ihr Gloria in excelsis.

In dieser Eiche der Edda des Dreiklangs liegt das ganze Geheimnis der Natur. Jedes Tönchen von den unendlichen, die aus dem Erze quellen, hat wieder seinen Dreiklang in sich. Wenn man der Glocke in die Nähe tritt, so ist es ein Rheinsturz bei Schaffhausen von Summsen und Brummen und das Gehör wird wie von einem Hagelgewitter zerschmettert. Ebenso geht's einem im Getümmel der Welt. Alles aber ist Harmonie, großer, durchdringender Zug von Harmonie, Werden, Sein und Vergehen und Wiederwerden, ewig gebärende und ewig vergehende Harmonie; entzückender Dreiklang, der sich durch alle Welten verbreitet und das Unermeßliche füllt.

---

[1]) Gemeint ist die Welteiche Yggdrasill der nord. Mythologie.

Auf eben die Weise, nur umgekehrt, läßt sich das Übel in der Welt erklären. Gott ist das All der Harmonie, woraus alles entspringt wie der schöne starke Dreiklang aus dem Grundton. Wenn man hingegen in eben der Proportion wieder zurückgeht vom Äußersten, von der höchsten Terz (oder von der tiefsten, die nachklingt), so wird der leidende Dreiklang, den die Tonkünstler den weichen nennen, hervorgebracht, die Wehmut, das Bange des Geschöpfes, die endliche Leere, der Sturz in die finstern Abgründe des Nichts bei jeder seiner Freuden, wo es sich von seinem Grundton, Urquelle, Schöpfer, Gott entfernt.

Das Wesen dieser schönen oder leidenden Dreiklänge, so wie die andern Grundsätze der Harmonie, fühlten die Griechen gewiß inniger als unsere Virtuosen und hatten's in der Musik der Natur (denn wozu die andre?) eben so weit als in den andern Künsten gebracht. Zwar liefen die Schönheiten der Musik bei ihnen nicht, gleich den Windspielen, der Luft vor, wie sie zuweilen über die Saiten unsrer großen Geiger laufen; aber dafür eilten sie mit dem Kusse der Liebe, lauter reinen, süßen, frohen oder wehmütigen Klangs, an's Herz und versetzten den Menschen unter die Götter.

Und so liegt denn bis in die feinsten, uns unbegreiflichen, unserm schärfsten Verstand entschwindenden Schwingungen der Luft selbständige Rege, Geist der Natur, wie im Größten; wie in Jahrtausende lebenden Alpengebirgen Werden, Sein und Vergehen; nur das Augenblicklichste: Grundton, Quinte, Terz. Erstes Wehen der Schönheit aus dem Schoße der Nacht, des Unsichtbaren. —

Doch wieder zurück von dieser Ausschweifung! Die schwankenden Begriffe von Schönheit kommen bloß davon her, weil wir, spitzfindiger als die Griechen, von äußerer Vollkommenheit, Schönheit und Güte dreierlei verschiedene Begriffe haben wollen, da sie doch im Grund eins und dasselbe sind;

und dann, weil wir nur das schön zu benennen pflegen, was wir lieben, was wir fassen können mit unserm engen Sinn, womit wir uns vereinigen, eins werden möchten. Das andere ist uns unsichtbar und so für jeden Sinn; und es kann nicht anders sein. Dem Skythen ist weiter nichts schön an der jungen Aspasia, als was er an ihr für entzückend zum Beischlaf sich hält, obgleich das vielleicht nur Zeus mit der Juno auf dem Ida ist aus der Iliade ihrer Schönheit.

Deswegen ist der Mensch die schönste Gestalt für uns in der Natur; weil wir nicht einmal die Erde in ihrer Fülle, geschweige das Sonnensystem, geschweige die unzählbaren Sonnensysteme der Fixsterne zu fassen vermögen. Der Löwe, das Roß, der Hirsch, der Adler, in deren Leben und Empfindung wir mit aller unsrer Fabelkunst so wenig eindringen, würden zwar manches wider die Eitelkeit über unsre Gestalt noch einzuwenden haben, wenn sie reden könnten (wie etwa gleichsam Admiral Tromp[1]) gegen die Schönheit eines Amsterdamer Bürgermeisters oder Tell [gegen die] eines Unterdrückers seines Volks), aber wir würden gewißlich doch auch über sie triumphieren, da sie mit Gewalt gestehen müßten, daß sie alle in unsre Einheit stimmen.

Nun aber Übergang von der metaphysischen Schönheit zur sichtbaren, aus dem Reiche der Vollkommenheiten in die wirkliche Welt!

Hier läßt sich wenig mit Daraufzeigen und noch weniger mit Worten erklären. Wer das Gefühl des Schönen von Natur und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung und die Lehren der Weisen lernen; wenigstens wird es nie in ihm schaffen und wirken.

---

[1] Cornelis Tromp (Sohn des Admirals Martin T.), nach der Schlacht bei Dünkirchen 1666 auf die Klage de Ruyters, und weil er der oranischen Partei angehörte, von den Generalstaaten des Befehles entsetzt.

Schönheit des einzelnen[1]) Menschen: Schönheit des Wilden — Schönheit seines Weibchens. Stärke, Mut, Behendigkeit und Klugheit — Lippen zum Kusse, süßes Auge, zarte Hand, reifende Brust, kleiner, rundlicher, trockner Fuß;[2]) milde Frucht, wie Plato sagt, im Schatten gepflegt und erzogen.

Schönheit des gesitteten, gezähmten [M.]: Monarch; Alexander, Cäsar, Karl der Große. Homer, Ariost, Shakespeare. Praxiteles, Apelles, Raffael. Jomelli, Gluck. Plato. Lykurg, Machiavelli. Soldat, Schiffer, Bauer, Bürger. Elisabeth, Aspasia, Lucretia. Perser, Grieche, Römer, Deutscher, Däne. Troß und Mann vom Steckenjungen an bis zum triumphierenden Imperator.

Wer die Eigenheiten der Gestalten aller dieser vom Leben sich abempfunden hat und wieder so darstellen kann, wenn er will, der rühme sich, der höchste Meister in der Kunst zu sein, alle Art von Schönheit innezuhaben. Der ist noch nicht erschienen und wird auch nicht erscheinen. Also: einzelne Szenen, wie wir sie gelebt haben, mit scharfem Sinn gegessen und getrunken, mit gesundem Verstand verdaut, und mit Phantasie und Kunst was Neues daraus erzeugt, ist alles, was wir vermögen und besitzen; dazu noch irgend ein Löwenmaul, eine Adlernase, ein Affengesicht und Steigerung und Verminderung!

Das Weib kann leicht schöner sein als der Mann, weil nicht so viel Mannigfaltigkeiten in dessen Einheit stimmen müssen, und der unwissende gerade Kerl schöner als Sokrates, dessen Schönheit nur höhere Wesen zu fassen vermögen. Junges Genie gibt sich deshalben meist mit Frauenzimmern ab, wie junge Virtuosen nur die ersten Grundsätze der Harmonie in Bewegung setzen. Der starke Mann allein gibt sich an's

---

[1]) einzelnen — unkultivierten. Siehe Einführung S. 91 f.

[2]) Vgl. **Ariosto, Orlando Furioso, VII.** Gesang 15: „Si vede al fin de la persona augusta Il breve, asciutto, e ritondetto piede“. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß.) Zitiert von Lessing, Laokoon, XX.

Schwere: Sophokles an den Ödip, Agesander an den Laokoon, Rubens an den sterbenden Seneca, Raffael an den Johannes; und erhält oft den Beifall nicht, den er vorher mit Läufen, Sprüngen, Terzen und Sexten, jungem Kolorit von der unwissenden Menge hatte.

Volksschönheit. Nationen, wie sie nach dem Range der Natur einander von Klima zu Klima folgen: [1])

Die Griechen waren die schönsten Menschen, weil sie die vollkommensten waren, weil Klima, Verhältnis untereinander und gegen ihre Götter, Sitte zwischen Mann und Weib und jung und alt, Art zu leben — Sie wissen, wie weit ich das alles verstehe — weil bei ihnen alles zur höchsten, zur reinen Vollkommenheit und folglich auch Schönheit des Menschen blühte und reifte. Nach ihnen sind keine so vollkommne und schöne Menschen (himmlische Melodien aus den reinsten Grundakkorden der Schönheit gezogen) wieder gewesen und folglich auch kein Phidias mehr und kein Apelles; da die Kunst sich nicht anders als nach dem Volke richten kann, unter welchem sie lebt. Wer kann Eichen pflanzen, wenn er keine Eicheln hat? Abzeichnen, abmalen, eben so was kann man wohl machen, wie das ist, was von ihnen da ist, aber nichts Neues wie sie. Das Vergraben und Wiederauffinden und Weißmachen bei Michelangelo Buonarroti [2]) und Mengs [3]) beweist nichts, da keine Griechen entschieden. Wir sehen, um mich mit einem einzelnen Beispiele zu erklären, zuweilen schöne Fleischfarbe für trefflich

---

[1]) Vgl. J. J. Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Altertums, III. („Von den Ursachen der Verschiedenheit der Kunst unter den Völkern".)

[2]) Bei seiner Statue des Schlaf-Gottes, die er vergrub, und die, nach dem Wiederaufgraben nach einiger Zeit, von den größten Kennern Roms als eins der schönsten Werke des Altertums bewundert wurde. (Anm. Laubes.)

[3]) Bei dem Gemälde „Jupiter und Ganymed", welches Winckelmann als alt in der [ersten Ausgabe seiner] Kunstgeschichte, [Dresden 1764, Seite 276], beschrieben. (Anm. Heinses u. Laubes.)

nackend an, da vielleicht noch viel daran fehlt; da der Bube, der so sie hätte, vielleicht seinen Rücken nicht würde bewegen können: weil wir uns kein Gefühl für das Nackende von Kindheit an gemacht haben und besser wissen, wie Röcke aussehen auf dem Rücken als lebendige Haut. Die Griechen kannten durch ihre Bäder und Leibesübungen das Nackende, wie wir gleichsam deutsche Lettern in einem gedruckten Buche im Moment lesen können und den Sinn darin verstehn; und wir hingegen kennen es oft bloß als Lettern ohne Sinn und glauben ihn nach der Überschrift, nach dem Gesicht, Gewächs und der Stellung, weil sie wie Worte aussehen.

Die hohen Bildsäulen, die uns von ihnen noch übrig sind, werden immerhin wunderbar fremdschön dastehn als ein Zeugnis von der Jugend des menschlichen Geschlechts, erster Mannheit und Jungfrauschaft, die nunmehr verstrichen sind und nicht wieder kommen werden, solange wir in dem Strome von ihrer Quelle fortlaufen. Und was sollen, was können wir anders tun, da es keine höhere Vollkommenheit und höhere Schönheit geben kann, wie uns die Weisen sagen? Ein leidiges Flickwerk; wobei nichts Bessers geschehen könnte, als daß der große Komet käme, das alte Weib Erde mit sich fortrisse in eine neue Sonnenbahn, wo sie unterwegs verbrannt würde und wieder neu aus ihrer Asche hervorgrünte und blühte und wieder voll jugendlichen Getümmels wäre.

Doch ich glaube nicht so ganz, daß dem also sei.

Die Schönheit der Erscheinung der griechischen Vollkommenheit im Menschen ist allein Empfindung und Genuß für den Edlen. Mit Worten sie den Wintermännern[1]) darstellen zu wollen, (die Wut und Ungestüm, vollen Zug nach Schönheit überhaupt schon, was Plato und jeder gute Grieche für das Höchste und Heiligste im Menschen, für unmittelbaren Pindarischen Sturz und Stromgang der

---

[1]) Wintermänner — Bewohner nördlicher gelegener Gegenden. Sie sind auch mit dem nächstfolgenden die gemeint.

Gottheit hielt, für lächerliche Ausschweifung halten oder für etwas Verderbliches und nichts Reelles) ist: einem Blindgebornen, wie ich anderswo gesagt, ein schönes Mädchen vorspielen. Sie nachzubilden ist schon Meisterstück; *eigne*, die ihr gleich wäre, *zu erfinden*, der Stein der Weisen.

Jedoch, wenn einer sie auch aus sich hervorzuschaffen vermöchte, wer weiß, ob er die Wunder der griechischen Künstler damit verrichten würde. *Praxiteles* stellte *seine Phryne*[1]) in dem Tempel zu Paphos[2]) auf, in Marmor als Göttin der Liebe; und jedermann wurde von der Schönheit der Bildsäule entzückt und hingerissen. Lassen Sie uns auf die *Natur* zurückgehn, ohne welches alles in der Kunst leeres Geschwätz ist, (was mich nie irre machen wird) und wenn es auch noch so meisterlich lautete. Der erste Grund des Entzückens war, weil die Männer, die sie betrachteten, vielleicht Phrynen von Angesicht zu Angesicht kannten. Der zweite, weil sie *Mädchen* kannten *von so schönem Gesicht als das ihrige*, an den übrigen Teilen des Leibes bekleidet; und der letzte: bei wenigen die philosophische Betrachtung weiblicher idealischer Schönheit. Aus eben dieser Ursach muß ein Amor von Tizian die Italiener weit mehr entzücken als uns Kinder der Unschuld (zumal in den verführerischen Stellungen, die sie meistens bei ihm haben) und Winckelmann sagt in dieser vaterländischen Unschuld, daß er einen Florentiner, wenn ich mich recht entsinne, von antiker Schönheit gesehen, *welches ihm aber doch die Damen nicht hätten glauben wollen.*[3]) Der Schwede sieht in der *Mediceischen Venus* ein Weib, von dessen gleichen er nie ein Gefühl im Herzen gehabt hat; und hält

1) Wie *Laïs* eine berühmte griech. Hetäre. Vgl. *Winckelmann*, Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke.

2) Stadt auf Cypern.

3) Vgl. *Winckelmann*, Gesch. d. K. d. Altert., IV. 2. („Von der Zeichnung des Nackenden, welche sich gründet auf die Schönheit.") Siehe auch die *Einführung* S. 54.

es also, ohne den mindesten Grad der Täuschung, für ein wohlgeratenes Kunstwerk von kaltem, weißen Marmor (wenn er Geschmack hat,) und das Wunder wird an ihm zu schanden, ärger prostituiert, da sie allein ist, als Juno und Pallas, nach der Fabel, beim Paris.

Meister, die sich an italienische Gestalt gewöhnt haben, können nicht begreifen, wie Rubens den tiefen Eindruck in alles Herz zu seiner Zeit gemacht habe und noch bei Menschen mache, denen sie warmes, inniges Gefühl der Schönheiten der Kunst nicht absprechen können, da er nicht ein einziges Mädchen gemalt, das nur mit einer hübschen römischen Dirne in einen Wettstreit der Schönheit sich einlassen könne. Lieben Leute, Wasser tut's freilich nicht! Aber Cramer[1]) und Fränzl[2]) werden auch aus einer gewöhnlichen Geige gewaltigere und entzückendere Melodien ziehn als kein andrer bloß guter Spieler aus der besten Cremoneser. Rubens hat, zum Beispiel nur, in seine besten Stücke meistens eine seiner Frauen zu einer der weiblichen Hauptfiguren genommen; und an diesen kannte er jeden Ausdruck der Freude und des Schmerzes, der Wehmut und des Entzückens; und alles Nackende. Dies, wieder treffend, wie reine Erscheinung, dargestellt, mußte wirken und noch wirken und ewig wirken, so lang es währt; denn Leben allein wirkt in Leben. Eine Donna von Venedig war ihm nie so zum Gefühl geworden, noch weniger Laïs und Phryne, die er nie mit Augen gesehn; und wer will außerdem von ihm verlangen, daß er an die Generalstaaten holländisch mit griechischen Lettern hätte schreiben sollen? Winckelmann vielleicht in seiner Schwärmerei; aber gewiß nicht, wenn er sonst bei guter Laune gewesen. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt; suche dessen Herzen zu erschüttern und mit Wollust und

[1]) Wilhelm Cramer, um 1770 Geiger in der Hofkapelle zu Mannheim.

[2]) Ignaz Fränzl, 1736—1803, berühmter Violinist in Mannheim.

Entzücken zu schwellen; suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten, zu verstärken und zu veredeln und helf ihm weinen, wenn es weint. Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten wollen!

Ich muß mich kurz fassen, da es Mittag geworden ist. Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigentümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke; und wenn echter Achtundvierziger wilder Rüdesheimer nicht so reizend, öl- und mark- und feuersüß ist wie der seltne Klazomener an den mit frischen Rosenkränzen behangenen Betten der nachlässigen jungen Aspasia[1]), so ist er doch wahrlich auch nicht zum Fenster hinauszuschütten. Und desgleichen war Rubens sein Getränke und seine Schönheit in Mann und Weib — Gewächs, das die dauernde Kraft von allen drei Jahrzeiten ist und nicht ein leichter französischer Sommersonnendunst.

---

[1] Vgl. Heinse, Laïdion, Kap. 29.

Gemälde von Raffael, Michelangelo, Carlo Dolce, van Dyck, Leonardo, Guido Reni, Tizian, Annibale Caracci.

Raffael Santi (1483—1520)

Die heilige Familie.[1]

Eine frühe Blume schöner Einbildung! Eins der ersten Stücke von Raffael; und auch schon deshalb für Meister und Fühler unschätzbare Augenweide, die gewiß den schüchternen, stillen, gewalt- und mutvollen Jüngling, der bald über alle seine Mitwerber den Rang davontrug, in seinen ersten Liebesschwärmereien von Schönheit gern belauschen, wenn sie auch nicht alles begreifen könnten, was er wollte; wie hier nicht der Fall ist. Daß es eins seiner ersten Stücke sei, mehr von Phantasie und eignem Gefühl, als Erfahrungsquelle entsprungen, zeigt der noch unsichre Besitz von Licht und Schatten, Härtlichkeit in den Farben, der übergroße Fleiß in sorgfältiger Auspinselung von Nebendingen, als einiger Bäume und Hütten und Gebäude, die zu deutlich sind und zu scharfe Ecken haben für die weite Ferne von der Szene und nicht die sich verlierende ungewisse, täuschende Form, und der unfreie Himmel über der Gegend, der mehr eine wunderbare Erscheinung, ein blauer Wolkenhimmel, zu sein scheint als unabsehbare Tiefen des Ozeans von Äther, in dessen ungeheuren Abgründen das Licht der Strahlen bläulich wird und sich verliert. Doch ist

---

[1] Sog. Madonna Canigiani (jetzt in München, alte Pinakothek Nr. 1049). Schlecht restauriert; der Hintergrund mit urspr. zwei schweb. Engeln ist übermalt. Entstanden in Florenz zw. 1504 u. 1508.

dies unendlich kleiner Mangel gegen die hohen, entzückenden Schönheiten darin.

Eine reizend geordnete Gruppe in einer ländlichen Gegend, an der Hütte der Maria, an ihrem Gärtchen vielleicht. Zusammensein derselben und der alten Elisabeth mit dem kleinen Jesus und Johannes nebst dem Pflegevater Joseph. (Elisabeth wollte wahrscheinlich mit ihrem Söhnchen die Mutter Gottes besuchen, Joseph ging ihr entgegen, Maria erwartete sie hier in der Nähe. Joseph voran, Maria herbei, Zusammenkunft.)

Obenan, die Anhöhe hinauf, steht Joseph, mit beiden Händen an der linken Schulter auf einen Stab gelehnt. Gleich vor ihm, an seiner Linken, zu seinen Füßen vor dem Stabe ist Maria, in einer mit dem linken Beine knienden Stellung, dessen Fuß außer dem Gewand, im Ecke linker Hand des Gemäldes, in schönster Form, mit der großen Zehe[1]) sich ein wenig stützend, zum Vorschein kömmt; mit dem kleinen Jesus am Schoße, den sie halb sitzend und stehend bei der Brust mit der rechten Hand hält. Und an seiner (Josephs) Rechten die alte Elisabeth, die eben so den kleinen Johannes mit der Linken hält, mit dem rechten Beine kniend, dessen Fuß eben so, nur ältlich, schrumpfend und nicht so gestellt, liegend, wie der junge linke der Maria, außer dem Gewande nach dem rechten Eck hervorgeht, welches, wie beider Hände, einen reizenden Kontrast macht und die Schönheit der Gruppe vollendet.

Joseph ist in ein hellgrünes Untergewand gekleidet und hat einen weißgrauen Mantel von der rechten Schulter an um die linke Hüfte geworfen. Sein Kopf im grauenden Hinterhaupthaar und Bart und kahler Scheitel ist der Kopf eines gütigen verständigen Mannes, noch feuervoll im beginnenden Alter. Er blickt mit nachdenkender Stirn auf den kleinen Johannes, auf ihn und den kleinen Jesus, wie Newton in die Bahnen der Kometen.

---

[1]) Im Orig. mit dem großen Zehen.

Und Elisabeth blickt hinwiederum von ihrem Sohn auf ihn mit offnem Mund in frohem Erstaunen, daß der Herr sie noch in ihrem Alter so erfreulich gesegnet, von seinem Pflegesohn, von beiden.[1] Maria hält ein Buch in der Linken, den Zeigefinger ihrer schönen zarten Hand dazwischengelegt, worin sie vor Elisabeths Ankunft gelesen. In ihrem Gesicht leuchtet ein wahrhaftig süßes Herz und ein himmlischer Geist hervor. Ihr zärtlicher Blick in die Kinder aus den etwas zugehenden braunen, heitern Augen macht sie glücklich; und sie ist so heilig und wie in einem Traum, einem Gefühle platonischer Art und doch so junges, herzstehlendes Mädchen dabei, daß sie nicht recht auf dieser Welt wachen zu dürfen scheint.

Die beiden nackenden Kinder haben einen Ausdruck, unglaublich für den, der sie nicht sieht. Der kleinere Jesus hat eine Art von sich wellendem Band in den Händen, worauf angedeutet ist: „Siehe, ich bin der, der da kommen soll!"[2]) und blickt und sagt dies aus seinem gottheitvollen, gnadereichen und ferntraurigen Gesichtchen. Und der kleine Johannes hat's gelesen und sieht ihm, wie mit ernstem, verwunderndem Entzücken und Verehren, darauf in die Augen, und doch wieder so in aller Kindheit, (und die Mutter Gottes muß selbst darüber das heilige Gesicht ein wenig zum Lächeln bewegen) daß es das vergnüglichste und unbegreiflichste Kinderspiel ist, das je dargestellt worden. Alles lautere Ahnung, Blüte in der Knospe der Zukunft. Es ist eine unbeschreibliche Grazie und Schönheit in diesen beiden gar kleinen nackenden Bübchen. Der größere Johannes hat ein bräunlicht blondes Krausköpfchen und Jesus die ersten blonden Härchen.

Maria ist gekleidet so schön und geziemend und sittsam, als es immer die schönste der Grazien des Sokrates sein konnte. Ihr blondes Haar ist bloß mit einem dunkelroten Band über dem

---

1) Elisabeth wendet den Kopf von Johannes und Jesus, Josephs Pflegesohn, weg zu Joseph hin.

2) Auf der Bandrolle steht (lat.) richtig: „Sieh' das Lamm Gottes!"

ersten Haarsaum von der Stirn an herum zusammengehalten; und um den Nacken herab wird ein äußerst dünner Schleier von Nesseltuch sichtbar. Alle haben einen feinen goldnen schrägen Zirkelstrich von Heiligenschein an den Häuptern schweben, der, vom rechten Standpunkt aus, in der Magie der Täuschung wirklich eine Eigenschaft höherer Natur zu sein scheint. Oben am Brustlätzchen der Maria steht die Jugend Raffaels in naiver frommer Freude geschrieben: Raphael Urbinas. Hinten ist nach einigen Landhäuserchen und Bäumen in der Ferne bergauf eine Stadt zu sehen und weiter blaue Gebirge.

Die Zeichnung ist nach dem Geständnis der größten Zeichner höchst fürtrefflich und die Gewänder schön gefaltet; hingegen die Umrisse trocken, so wie überhaupt, wie schon gesagt, die Malerei härtlich. Der verschiedene Geist im Ganzen aber ist dabei noch so Eins geworden wie die verschiedenen Farben im Sonnenstrahl; und die schöne Erscheinung der himmlischen Idee entzückend. Und bloß aus der Idee, der Einheit im Mannigfaltigen, dem Zuge der Natur nach wahrem Leben, kann man bei einem jungen Künstler sehen, ob er groß werden wird.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564)

Heilige Familie. [1])

Ein Blick in das Hauswesen der Heiligen, zum Zeitvertreib hingeworfen von dem Großen und Starken, um den Pinsel wieder zu versuchen oder statt eines Avemaria. Ein kleines Stück, nicht völlig zween Fuß hoch und etwas über einen breit; und doch uns teuer (wenigstens meiner Wenigkeit, da es wegen seines mittelmäßigen Kolorits nicht in die Augen fällt und die Idee darin ein wenig heimlich [2]) ist) wie ein Hymnus von Homer, weil nur dies einzige von ihm da ist.

[1]) Jetzt als Kopie nach Michelangelo in Schleißheim, Nr. 970.

[2]) heimlich = dunkel, unklar.

Maria sitzt in der Stube, in einem roten vorzeitigen[1]) Kleide, fast wie ein Weiberhemd mit langen Ärmeln gestaltet, (worunter doch aber ein weißes leinenes ist,) das unter der Brust über einen Gurt, der nicht zu sehen, ein wenig hinab sich senkt. Sie hat den rechten Schenkel übergeschlagen und über dem Schoß eine hellblaue Decke. Darauf über diese hat der kleine Jesus, ganz nackend, sein Köpfchen mit hellbraunen, jungen, weichen Härchen, und über denselben[2]) herüber das rechte Ärmchen und Händchen gelegt, das linke am Beine dieses rechten Schenkels hinunter hängen lassend. Seine Beinchen ruhen, etwas tiefer, ein wenig von den Knien an in die Höhe gehend, auf einem Kissen, das über dem Gestelle[3]) einer großen Sanduhr, die bald ausgelaufen ist, gerade neben der Maria liegt; und seine Hüften sinken dazwischen und dem Schoße der Mutter im Freien nieder, noch auf einem blauen Zipfel der Decke, die unter dem Kissen liegt, von ihrem Schoße her. Eine Lage, die nicht reizender sein kann und die die schönste ist, die ich je von einem schlafenden Kind gesehen! Über seinem rechten Ohre hält Maria[4]) die linke Hand zum Griffe bereit, in Besorgnis, sein Schläfchen zu unterbrechen, das er so im Spielen erhascht, und in zarter Mutterliebe, daß er fallen möchte, welches gar leicht geschehen könnte. Eine entzückende Gefahr, so recht des großen Meisters würdig, die immer das Herz in einem kleinen Schauer und die stille Szene lebendig erhält!

Aus ihrem schönen Gesichte leuchtet so viel Unschuld,[5]) Güte und Schönheit von innen, daß alles rein und klar ist und nichts Widriges und Falsches kann entdeckt werden. In

---

[1]) vorzeitig — altertümlich.

[2]) denselben d. h. den rechten Schenkel.

[3]) Wie von einem Zimmermann fabrizierten; so wie die ganze Stube Meisterwerk von Zimmermannsarbeit ist. (Heinse.)

[4]) Im Orig. hält diese . . .

[5]) Reines Gewissen von ehelicher Untreue; denn das ist der eigentliche Ausdruck darin. (Heinse.)

der Rechten hält sie ein Buch beiseite, worin sie eben gelesen; und darüber oben steht der junge Johannes auf einem Fußgestelle, (dergleichen eines an jeder Wand des Zimmers, das in der Breite eben für viere Platz hat, mit einer Einfassung von Brettern in die Höhe geht; oder soll ich's eher Wandstuhl, Wandbank mit einer Einfassung nennen?) steht der junge Johannes in einer Tigerdecke und schaut hinein, den linken Zeigfinger an den Lippen und die Rechte lauschend, wie eine wunderbare Neuigkeit erfahrend, mit dem Zeigefinger in der Höhe etwas ausgebreitet aufgehoben. Seine offne Brust schwillt schon von junger Stärke und sein Gesicht ist ründlich, schön und wild.

Joseph hat sich im Fußgestell oder Wandstuhl der linken Wand mit dem linken Arm auf die Einfassung gelegt und mit dem rechten aufgestützt, in dessen[1]) Hand das Kinn liegt, daß der Daumen und Zeigefinger zwischen den Lippen[2]) beide Backen an der Nase ein wenig eindrücken. Er hat einen rötlichen, hier und da verschoßnen Hausrock an, darüber ein gelber Mantel hängt, als ob er aus gewesen und was bestellt hätte und wiedergekommen wäre. Auf dem Kopfe hat er eine rote Kappe aufgesetzt und betrachtet daraus mit einem ehrlichen, trefflichen alten Zimmermannsgesichte den kleinen Schlafenden, als ob er dächte: „Sonderbar, ja sonderbar und unbegreiflich! Und doch alles wahr und richtig und kann nicht anders sein." — Wahre Natur, wie sie ist.

Das schlafende Jesuskind ist das Schönste des Stückes, ein Meisterstück an reizender Lage, vollkommner Zeichnung und wohlgegebnem Licht und Schatten, und die Einheit, die Seele des Ganzen, worauf sich alles andre bezieht und harmoniert wie auf Herrscher und Monarch. Aus seinem Gesichte dämmert Majestät von Gottheit aus und seinem Schläfchen sieht man's an, daß es nur eine kurze Rast ist vom Tragen der Weltsünde.

---

[1]) Im Orig. in deren . . .

[2]) D. h. die Lippen liegen zwischen beiden Fingern.

Es ist zum Erstaunen, wenn man dies beinahe Unmögliche bloß in der Vorstellung, zwischen Vater, Mutter und Kind, durch die klein scheinende Erfindung einer nachlässigen und gefährlichen Lage im Schlafe, nicht allein möglich, sondern auf das reizendste dargestellt sieht; und wie die gewöhnliche Stille der Menschen um ein schlafendes Kind so leise (und unbemerkt) mit Demut und Liebe vor Gott verpaart (und dahinein verwandelt) worden; und das große Geheimnis, wie hervorbrechende Knosp' im Tau des ersten Morgenrots erscheint.

Carlo Dolce (1616—1686)

Madonna mit dem kleinen Jesus.[1])

Diese Madonna wird von den meisten für die schönste gehalten, die wir haben, und von nicht wenigen für das schönste Stück, das auf der Galerie ist; weswegen sie auch samt dem kleinen Jesus als ein Wunder der Kunst nicht wenigen Fremden vorzüglich gezeigt wird.

Maria steht lebensgroß bis an den Oberleib an einem Körbchen voll Blumen auf einem Tische, worauf noch ein Stück weißer Frauenzimmerarbeit liegt; hat daraus den vollaufgeblühten Busch einer Lilienblume genommen nebst einer braunroten, stark gefüllten Nelke, beide mit langen Stengeln, und hält sie in der linken Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger, an der Brust auf, nach der linken Schulter hin und betrachtet aufmerksam die Staubfäden der Lilien; den Kopf nach dem kleinen Jesus hinneigend, den sie mit der Rechten bei dem rechten Hüftchen an einer zusammengefalteten feinen weißen Binde (die ihm hinterm Rücken von der linken Seite herum unter der Brust und wieder herum um das Gemächtchen[2]) läuft, davon[3]) die beiden Enden unter ihrer Hand

---

[1]) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 1224.

[2]) Gemächt — Geschlechtsteile d. Mannes (H. Paul, Dtsch. Wörterb.)

[3]) davon d. h. von der Binde.

angesehen werden! auf eben dem Tische nackend sitzen hält; welches auch in dem linken Händchen einen Rosenzweig mit Laube, einer aufgeblühten Rose und einer trefflich schönen Knospe hat und sich kindlich darüber freut; und die zween ersten Finger mit dem Daumen des von Luft aufgeschlagenen rechten Händchens in die Höhe richtet. Eine schöne, ungezwungene, natürliche Stellung, sonst der herumgezogenen Schärpe.

Maria ist im rothen Gewande, so weit man sie sehen kann, denn mit der kleinen Tafel des Tisches fängt das Gemälde unten an; das am Halse blau eingefaßt, und noch mit einem dünnen, blauen [illegible]¹) umgeben; und hat um die Arme ein blaues Obergewand herumgezogen. Auf dem lichtbraunen Haare liegt eine besondere Art von grünem [illegible]; und über den Köpfen beider schweben Heiligenscheine, schön gemalt, aber nicht geistig genug und zu völlig, so daß sie ordentlich den [illegible] der kleinen [illegible] glichen. Ihr Gesicht ist das schöne Gesicht einer Heiligen, ganz Bescheidenheit und Demut, die kaum sich über die Blumen zu freuen wagt; und das Matronenhafte darin — holdselige, [illegible], junge Frau, die fern von ihrem Manne ist und sich unterdessen mit ihrem Kind an Blumen ergötzt.

Der kleine Jesus ist eines der schönsten Kinder, dem nur kaum das Göttliche etwas anhängt, als ob er dereinst ein großer Monarch werden würde; welches die Schönheit des Kindlichen ein wenig schwächt, da es keine wesentliche Eigenschaft schöner Natur sein und sich nicht mit Kindheit vertragen kann, sondern zu den [illegible] Volksmeinungen gehört.

Immer auch: die Holdseligkeit beider scheint ein wenig übertrieben: aber doch zu entfernt von höhern Eigenschaften, und harmoniert nicht so ganz mit Mutter Gottes und Gottes Sohn. Es fehlt himmlischer Geist, das Glückselige der Schönheit und edlen Jugendlichen. Meinem Gefühle nach hätte sie wenigstens, nach dem Glauben des Volks, nicht wohl so [illegible]

¹) [illegible]

des Himmels werden und vorstellen können wie die Madonnen des Raffael und Guido, bei denen das Hochgeborne zu diesem herrlichen Throne sogleich mit dem ersten Blicke faßt, wer Gefühl für solche Schönheit hat.

Die Malerei ist, bis auf die Blumen, die dem andern nicht gleich kommen, außerordentlich schön und die Farbe des Fleisches im äußersten Grade zart und fein und blühend und lebhaftig, vielleicht ein wenig zu zart. Und dies ist es hauptsächlich nebst der stillen, süßen Huld, deren Fülle den ersten Augenblick wirken muß, was jeden Liebhaber und Gottheit liebende oder bewundern wollende Menschenkinder in Lust und Entzücken hinreißt; da die Schönheiten Raffaels, weil sie mehr im Geist als Farbe bestehen, einen geübtern Sinn und tiefer eindringende Schärfe erfordern. Weswegen denn auch viele ganz kalt von den letztern, wie von etwas im Grunde doch Unbedeutendem, weiter gehn und wieder aufmerksamer wo stille stehn, und in ihren Gedanken dabei einen Carlo Dolce weit über ihn setzen. Als ich jüngst das kleine Stück von Michelangelo herunter genommen und daran Herz und Phantasie weidete, kam ein holländischer Kenner dazu und betrachtete auch ein wenig. Nahm es, stellte es in dieses und jenes Licht und stellte es endlich neben diese berühmte Madonna und — schüttelte den Kopf und gab es, die Gedanken ganz davon weggewandt, nur als ein mittelmäßiges Ding wieder zurück — und ging weiter und stand aufmerksamer wieder wo stille.

Der Schatten ist durchaus bräunlich, sanft wie alles und überaus angenehm; zwar hier und da verkünstelt, erhöht aber dafür ungemein die schönen Formen.

Bei diesem allen bleibt es doch noch eine gar schöne Madonna und eins der höchsten Meisterstücke für ein Nonnenkloster und für junge Mädchen; und ich habe noch niemanden dabei mit einem Laute nur oder einem Einspruch in seinem Vergnügen gestört. Jedoch darf man sagen, daß Dolce und Raffael zwei himmelweit verschiedene Wesen sind; woran der

erstere nun auch gar keine Schuld hat, da er von Ewigkeit nicht zu einem Raffael bestimmt worden und mit seinem Pfunde, vorzüglich bei diesem Stücke, nach bestem Vermögen gewuchert hat.

Antonys van Dyck (1599—1641)

Madonna mit dem kleinen Jesus.[1])

Maria steht da, malerisch gekleidet in Rot und Bräunlich und Blau, in Lebensgröße bis zu den Füßen, wo das Gemälde sich verliert; und hält den kleinen Jesus, linker Seite, nackend auf einem Tische mit den Fingern der schönen rechten Hand, worin sie eine herabfallende weiße Leinwand hat, an dessen Brust; und der linken, den Rücken herum, der nicht zu sehen ist, unter dem linken Arm am Haarwachs. Jesus hingegen hat sie mit dem rechten Fäustchen am bräunlichten Übermantel oder Übergewund,[2]) bei der Brust, gefaßt und zeigt mit dem Zeigfinger der Linken, (seitwärts linker Hand auf diejenigen blickend, die vor ihm stehen und nicht im Gemälde sind,) rechter Hand auf einen weißen Streif unten, worauf ein „Siehe!" steht, den der herauf- oder hereinkommende Johannes, an der rechten Seite vor der Mutter, aufgehoben und gelesen hat und noch in der Rechten hält; und ihn darauf mit Erstaunen und Aufmerksamkeit und Frohheit betrachtet.

Maria hat, auf den Johannes herabblickend, im schönen Gesicht ernste Würde, banges mütterliches Ahnden der Zukunft, Großheit und eignes mehr adeliches als göttliches Wesen; als ob das Gemäld ein Meisterstück für eine Kirche zu Madrid hätte werden sollen.

Der Ausdruck im Gesichte des völligen kleinen Jesus mit dem blonden Köpfchen und blauen Augen ist etwas un-

---

[1]) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 826.

[2]) Im „Teutschen Merkur" 1776, IV. (Oktober) von Wieland „Übergewand" verbessert.

bestimmt, ob er gleich auf das Ecce zeigt. Van Dyck wußte den Schöpfer der Sonne, der Fixsterne und Planeten nicht recht in's Knabengesicht hineinzubringen; indessen ist doch Mitleiden und weise Seele in Kindheit darin.

Zeichnung ist ohne Fehl, der Ton des Lichtes feierlich mit sanften Schatten und das Kolorit fürtrefflich: der nackende Knabe so lebendig, so wie alles Fleisch im Gemälde, samt den Gewändern, wie von Tizian gepinselt. Für junge Künstler im Kolorit ist diese Schilderei ein vollkommnes Meisterstück. Und selbst dem Wesentlichen von Madonna, (das sittliche zur Schau darstehende des Kindes abgerechnet,) dem Weniger und Mehr als jüngste Mutterliebe, vorzüglich dem letztern, (welches auch um vieles leichter ist als das Jungfräuliche in, mit und unter der Mutter,) kömmt van Dyck näher als Dolce, (der überhaupt keine bestimmte Idee, sondern nur eine himmlische Täuschung gehabt zu haben scheint,) — dessen[1]) höchste Schönheit Raffael unübertrefflich mit seinem Verstande gefaßt und seiner Phantasie und Kunst hervorgebildet; insonderheit in seiner „Madonna mit dem kleinen Jesus“ zu Florenz, wovon ich leider nur noch eine Kopie im kleinen gesehen, jedoch eine Kopie von Mengs (nach dem Meister, bei dem ich sie sah und dem sie nicht selbst gehörte), ein Gesicht, das mich unaussprechlich glücklich gemacht hat und woran meine ganze Seele Wonne gesogen und mein Wesen wie an Liebe gehangen.

Vielleicht bin ich in der Laune, umständlicher über diesen Vorwurf zu rhapsodieren, wenn ich an die „Madonna“ von Rubens komme und seine „Anbetung der Hirten.“[2]) Bei Gelegenheit des kleinen Jesus von diesem Niederländer will ich Ihnen noch einen andern beschreiben, von dem man nicht recht weiß, warum er dergestalt da ist:

[1]) dessen d. h. des Wesentlichen.

[2]) Beide nicht mehr beschrieben.

Leonardo da Vinci (1452—1519)

Christuskind im Freien.[1])

Neben der Madonna von Dolce hängt ein gar kleines Gemäldchen von Leonardo da Vinci, einem der ältesten Patriarchen der neuern Kunst und dem größten Meister zugleich in Malerei, Baukunst und Musik, wie Sie wissen. Um den gegenwärtigen Gott und den künftigen Heiland im Kinde vorzustellen, hat er einen Einfall gehabt, der ganz von dem Manne zeugt, der einen Glockenklöpfel schraubenförmig zu drehen vermochte, (Unbegreiflichkeit bei einem Virtuosen! zumal für uns ausgeartetes Gesindel) und sich nicht länger mehr den Kopf darüber zerbrechen wollte, aus etwas beinahe Unmöglichem für Menschen etwas Wirkliches zu machen:

Das Kind sitzt auf einer Rasenbank und tritt mit dem rechten Füßchen auf einen greulichen[2]) Totenkopf, hält in dem linken Händchen auf der rechten Knieſcheibe ein dünnes Kreuz fest und drückt mit dem auswärts von sich gehaltnen rechten einer giftgeschwollnen Schlange unter dem Kopfe den Hals so stark zu, wie geschnürt, daß sie die Zunge weit heraus sticht und den langen Leib hinauf zu schlingen strebt. Die Blicke dreht es froh davon weg und kindlich lüstern nach einem schönen Apfel, der linker Hand an einem Zweige in's Gemäld herein hängt, als ob es den dafür bekommen sollte.

Es hat übrigens ein schönes Gesichtchen und Köpfchen voll wunderbarlichen Ausdrucks, insonderheit im Auge und in den Lippen; und verspricht an Mut einen künftigen Herkules, der schon wirklich daraus hervorsieht wie ein frohlockender, tigerzerreißender Löwe aus einer Lammshaut.

Denken Sie, großer Dichter, sich das einmal zusammen!

---

[1] Jetzt als von Bern. Luini (ca. 1480—1533) in Schleißheim, Nr. 962 (Im Orig. die Beschreibung ohne Überschrift.)

[2]) Heinse schrieb gräulichen.

Guido Reni (1575—1642)

Himmelfahrt der Mutter Gottes.[1])

Wahrhaftige Verklärtheit. Aufschwebende Jungfrau in ewiger früher Jugend zum Throne des Himmels. Ein unsterbliches Mädchen voll Unschuld und Demut und unaussprechlicher Reize, dem mit Recht dieses Glück zuteil ward. Ihr Gesicht geht über das schöne Wesen jeder Menschentochter; es ist lauter, reiner, süßer, sonder alle Zier echter Göttinnengeist. Hinauf wird sie gehoben mit sanft nach der Höhe gebreiteten zarten Händen, endlich nun Gottes Sohne nach, den sie, unentweiht, unter ihrem Herzen getragen; dem Ewigen entgegen. Ihre im Feuer der Entzückung und doch fromm und mägdlich emporgekehrten hellbraunen Augäpfel, so daß nur wenig von dem Braunen und lauter Weiß zu sehen ist; die weibliche Erhabenheit über den aufgezogenen, sich herumverlierenden Bogen der Brauen;[2]) die sonnenreine Lauterkeit; lichtreine Heiterkeit des Herzens auf der kurzen Stirn, in die das lichtbraune Haar aus dem Schleier herüber sich webt; die geschloßnen kleinen Rosenlippen, in solcher Heiligkeit, daß nie über sie ein sträfliches Wort kommen konnte; das geründete Kinn, die blühenden Wangen, und alles in der süßesten Form der Liebe; der zarte Hals; der feine, schlanke Oberleib — denken Sie sich das alles in Grazie lebendig, im blaßroten, anliegenden vorigen Sterbegewande, wodurch die schönsten Brüste sich ein wenig über dem falben Streif von Gürtelbinde ründen; der überirdische, ebene, ein wenig sich erhebende Unterleib — doch, ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung. Und Dank dem Himmel, daß ich das werden kann! Schwärmerei für das Schöne macht allein zum glücklichen Menschen. O Petrarca, o Plato, euch hatte Adam des Paradieses nicht verlustig gemacht!

---

[1]) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 1170.

[2]) Heinse schrieb die alte Form Braunen.

Über sie, ganz von der linken Schulter, die rechte Seite über der Hüfte unten hinüber, ist ein blaues seidenes Überzeug in den leichtesten Falten geworfen. Flügelregende Engel, worunter die zween größten von himmlischer Schönheit und hohe Ideale schöner Knaben sind, berühren mit ihren Schultern, schön im Kreis herum, in Unschuld und Anbetung den Saum des untergesunknen Gewands zu den[1]) Füßen; und oben empfangen sie andre, klein in weiter Entfernung, im Lichte, das von dem Himmel aller Himmel wie die allerheiligste Glut herunterleuchtet und den ganzen Luftraum erfüllt.

Raffael Santi (?)

Johannes in der Wüste.[2])

Noch das erste Meisterstück der Kunst auf der hiesigen Galerie. Die Stellung ist schwer zu beschreiben, da es sogar Maler gibt, die sie im wirklichen Gemälde nicht fassen, ob sie gleich deutlich in die Augen fällt und beim ersten Blick schon den größten Meister in der Kunst verrät.

Eine Anhöhe von einem in die Höhe steigenden Felsen, unter Moos und Kraut, und daran herum verzogenen Epheu, linker Seite des Gemäldes, woraus eine Quelle kömmt, die aus einem kleinen Damm in einigen Sprüngen in dämmerndem Licht herunterfällt, sich da ein wenig wirbelt und vereinigt in grünem Ufer weiter hinab rinnt und unten, wo das Gemälde aufhört, fortrieselt.

Daran hat sich Johannes, in Lebensgröße, gänzlich ohne Gewand (außer daß er eine Tigerhaut, die ihm eigen sein muß bei den Malern, unter sich gebreitet, wovon ihm ein schmaler Streif über das Gelenk an der rechten Hüfte

---

1) Im Orig. zun Füßen.

2) Wird jetzt in München, a. Pinak. Nr. 1093 als röm. Schule bezeichnet: vielleicht von einem Nachahmer Raffaels, dem Niederländer Frans Floris de Vriendt (Devrient), 1517—1570.

fällt und die Scham so eben bedeckt) daran hat sich Johannes, mit dem Fuß des gestreckten rechten Beins auf eine feste, sichre Stelle tretend, an und hinter hohen Bäumen von der Rückenseite rechter Hand, über sie mit dem Oberleib etwas schräg, hinaufgehoben; und seine Schwere ruht auf der ersten Hälfte des linken hineinsitzenden Schenkels — und ein wenig auf dem Ballen der linken, wie gestützten, Hand, (worin er ein rundes Holz, mit einem Spalt vorn, hält, in dem ein anderes kleines quer durch im Kreuze liegt,) wodurch die Schulter oben etwas erhöht wird, und noch ein wenig auf dem Fuße des gestreckten rechten Beins, die dieselbe im Gleichgewichte halten. Der rechte Arm (in dessen Hand er eine runde hölzerne Schale zum Wasserschöpfen an den Felsen hält und die am Knöchel über dem Knöchel der wie aufgestemmten Linken gehalten ist) hängt mit seiner Schulter und der Brust von daher sanft nach dem linken Vorderschenkel hinüber, wo der Mittelpunkt der Schwere ist, (dessen[1]) Bein nach dem rechten sich wendet und unter dieses Knie felsenab den Fuß stemmet, an welches[2]) Zehen Widerschein von Abendlicht leuchtet.) Sein Kopf, mit krausen licht braunen Locken bedeckt, wovon einige in das rechte Teil der Stirn und über das linke Ohr herüber gehn, steht aufrecht, gegen den linker Hand hin etwas schrägen Oberleib, vorwärts nach der rechten hinunter dem rinnenden Wasser nachsehend.

Vergeben Sie mir die Einschiebsel, vielen Unterscheidungszeichen, Verbindungswörter und Beziehungssilben; es ist mir nicht möglich, mit andern Worten Anschauen und Sinnlichkeit in Beschreibung dieser herrlichen Stellung hervorzubringen.

Da sagen nun einige, die das Zeichnen besser verstehen wollen als Raffael in seiner besten Zeit und in einem seiner besten Stücke, wo er sich das richtigste Maß von schöner Natur und den Antiken schon zu augenblicklichfertigem Fingergefühl gemacht hatte, „man müsse sich wahrhaftig in Ver

[1]) dessen bezieht sich auf „linken Vorderschenkel."

[2]) welches — dessen.

zückung befinden, wenn man diesen St. Johannes wie eine superbe akademische Figur betrachtete; aber doch wäre zu wünschen, daß er eine andre rechte Schulter und einen andern linken Schenkel hätte." Als ob man über die bloße Figur eines Hinkenden und Verwachsenen sich in Verzückung befinden und das eine prächtige akademische Figur nennen könne! Die Leute wollen reden und gern als Meister und Kenner kritisieren und wissen nicht was; und glauben, verständiger als Gott gewesen sein zu wollen, wann sie den Mond nicht voll sehen, ohne die Schönheit seiner Hörner zu empfinden. Wenn sie sich selbst nur in die Stellung an irgend einen Berg versetzen wollten, wie Johannes da ist, so würden sie finden, daß der Schein ihres linken Schenkels eben nicht länger und ihre rechte Schulter eben so gesunken sein würde; die im Original so reizend zur Ruhe der ganzen Stellung harmoniert. Man muß nichts von der Perspektif wissen, wenn man hier tadeln will, wo schon ein Billardsauge das rechte Maß erblickt; dessen völlige Richtigkeit aus dem Sehpunkt, der hier leicht zu finden ist, erwiesen werden könnte, wenn die Anklage wegen eines Schülerschnitzers gegen den größten Zeichner zu seiner besten Zeit nicht schon im Vortrage zu ungereimt wäre, und nicht zu augenscheinlich wäre für jeden, der nur so viel Herz hat, um getäuscht zu werden, und weiß, was es ist: daß es ein hohes Meisterstück perspektifischer Zeichnung sei. Doch genug davon!

Die ganze Szene ist in einem Lichte, wie es einige Stunden vor Sonnenuntergang ist; in dem seligsten, das auf die Erde kömmt — in einem Tone von Luft und Himmel gleichsam wie der des schönsten Jomelli'schen[1]) Liedes:

„Se mai senti spirarti su'l volto
Lieve fiato, che lento s'aggiri."

---

[1]) Nicolò Jomelli (1714—74), einer der besten neapolitan. Opernkomponisten; 1747 Direktor des Konservatoriums zu Venedig, dann Kapellmeister von St. Peter in Rom, Hofkapellmeister in Stuttgart. (Opern: „Merope", „Armida", „Demofoonte", „Ifigenia in Aulide.")

Stille, innrer Friede, Ruhe, vor welcher noch her der Tiefsinn des ersten der Menschen, auf welchen gleich der Sohn des Herrn folgte, von der Stirn über die scharfe Nase und Oberlippe herabflammt; der sich nun von der aus dem Felsen quellenden und unten hinfließenden Flut willig kühlen und sich die Gegenwart von ihrem Lauf ergreifen läßt.[1])

Erscheinung eines himmlischen Geistes, dessen Heimat nicht auf dieser Erde ist, so eben nur sichtbar in höchster Schönheit. Ein reizender Jüngling, den bei aller Huld ein Schein edler Wildheit vor dem Getümmel der Menschen umschwebt und der nun ablassen will von Betrachtung, wie die sich neigende Sonne; und noch ganz lebendig in heißen Gefühlen, die in den leichten Lüften wieder in sich gehn. Wahrhaftiger Johannes und kein andrer Sterblicher!

Wie alle die bedeutenden Teile im Lichte stehn und die andern im Schatten, der an der rechten Seite, von den Bäumen her, beinahe in's Dunkle sich verliert; und nun von dem Ganzen so nach und nach unaufhörlich, wie von Quell, erquickendes Wohltun einem in's Herz überfließt, ist unaussäglich. O wie oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend einsam unter deinem Einfluß sitzend, alles in der Welt vergessen gemacht! In dir und durch dich bin ich in Tiefen versunken; und bin von ihnen verschlungen worden wie ein Nichts; und bin mit Schrecken und Furcht in Tränen wieder daraus erwacht; und ich habe in dir und durch dich wieder Ruhe der Seele gefunden.

Stündest du in einer alten Kapelle, im Gesträuch vom grünen Tal hinauf, am Fuß eines waldichten einsamen Gebirgs, dann würdest du so recht die Wallfahrt der Weisen sein.

Hinter den Bäumen rechter Hand hin steht eine Einsiedelei in alter Säulenordnung nach dem Felsen zu, zwischen

[1]) D. h. der Gegenwart entrückt ist.

einzelnen Bäumen, im ersten schönen Gefühl der Natur erbaut; und jenseits dieser, in der Mitte, kaum sichtbare Gebäude und hinter diesen ein hoher Berg.[1])

—

So viel denn für diesmal, Bester! Ich würde meinen Endzweck erreicht haben, wann ich Sie mit dieser schwachen Beschreibung, nur des hundertsten Theils unsrer Galerie, bewegen könnte, einmal Ihr Versprechen zu erfüllen, womit Sie uns so oft vergebliche Hoffnung gemacht; selbst hieher zu kommen. Wie würden Sie das bloße Wort alles so lebendig schauen! nicht mehr an die dunkle Verheißung ewiger Schönheit denken! Inbrunstvolle Lieder singen für die Waller nach dem Johannes in der Wüste! Sie sollten alles nach einander in einem Taumel von Lust genießen, was Fritz[2]) und ich Heiliges für Phantasie und Herz an den Ufern des Rheins in Natur und Kunst in manchen Frühlingstagen aufgespürt hätten. Wollten Sie in den unvergleichlichen italienischen Palast, mit schönen Gemälden ausgeziert und voll sinnreicher, allegorischer und mythologischer Platfonds, auf das Schloß zu Bensberg führen, wovon Ihre Blicke eine Gegend wie Florenz, unter sich und weit und breit um sich her, betrachten würden; und eine reizendere, da Florenz keinen Rhein so gleich in der Nähe seine spiegellichte Wasserfluten vor sich her strömen sieht, wie Bensberg vor Köln mit den zweihundert Tempeln. Wollten Sie nach Aachen und Spaa begleiten, wo Sie zwar keine olympische Spiele würden feiern sehn, aber doch die angenehmen Täler und Haine und Hügel und Berge, wo der große Karl von seinen Siegen ausruhte; oder lieber geradeswegs weiter von Bensberg über das schöne Neuwied zur Aspasia der Sternheim.

---

[1]) Über „Johannes" siehe den Schluß des Briefes von Heinse an Gleim im Anhang Nr. 3 und die Einführung S. 21 f.

[2]) F. H. Jacobi.

Will sehen, was ich kann und vermag. Nächstens noch einen Brief, und einen allein über Rubens, den wahrhaftigen Herkules der Malerei, so wie Raffael der Apollo derselben ist. Wir haben von ihm allein einen ganzen großen Saal voll der herrlichsten Gemälde. Glauben Sie nicht, daß ich aus Not einen zu großen Sprung tue, von Rom nach Antwerpen, (oder vielmehr nur von Italien über die Alpen nach Deutschland; denn Rubens ist in Köln geboren und getauft,[1]) wovon er selbst, als Geschenk, das Zeugnis mit einem seiner stärksten Gemälde, der Kreuzigung Petri, in der Peterskirche da hinterlassen hat.) Wir besitzen noch Stücke die Menge von Italienern; aber die Beschreibung derselben ist keine Sache für einige Briefe und es gehört ein wenig mehr Bequemlichkeit darzu, als ich habe. Es sind hier nicht wenig der besten Stücke von Luca Giordano, Paolo Veronese, Zanetti; und einzelne schöne von Tizian, Cignani, Andrea del Sarto, Maratti, Procaccini, Pietro da Cortona, Albani, Salvator Rosa, den Carachen und andern.[2])

Tizian (1477—1576)

Madonna.[3])

So eben fällt mir noch eine Madonna ein von Tizian, wovon die Malerei nur sich nicht wohl erhalten hat, die ich auf der Galerie aus der Acht gelassen habe und

[1] Vgl. Anhang Nr. 5.

[2] Luca Giordano (1632—1705), Paolo Veronese (1528—1588), Domenico Zanetti (18. Jhd.), Carlo Cignani (1628—1719), Andrea del Sarto (1486—1531), Carlo Maratti (1625—1713), Ercole Procaccini (Mitte d. 16. Jhd.), Pietro Berettini da Cortona (1596—1669), Francesco Albani (1578—1660), Salvator Rosa (1615—1673), die 4 Caracci: Lodovico (1555—1619), Agostino (1558—1602), Annibale (1560—1609), Antonio (1583—1618). Vgl. Anhang Nr. 8.

[3] Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 1109. (Im Orig. die Beschreibung ohne Überschrift.)

hier auf meinem Zimmer den oben beschriebenen noch hinzu gesellen will.

Es ist eine Madonna mit dem kleinen Jesus noch in der Windel, dem Johannes und einem Einsiedler.[1]) Die Mutter Gottes ist in einer so schön erfundnen Stellung, daß alles dadurch an ihr vom eben sichtbaren Fuß bis zum Wirbel reizend wird. (In der Grazie weiblicher Stellung sind die Italiener überhaupt immer die größten Meister; „Psyche" von Raffaël, „Venus", „Danaë" vom Tizian u. s. w. werden Ihnen sogleich beifallen.) Johannes an der rechten Seite des Gemälds hat das Kind im Arm und reicht es wieder der Mutter; die in der Mitte, gerade nach der linken Seite zu, auf einem etwas hohen Schemel sitzt und sich mit dem Oberleib herumwendet, mit den Füßen, bis auf die Drehung, an ihrer Stelle bleibend, und es von ihm mit der Windel nimmt, um es einem am Ende der linken Seite knieenden Einsiedler, auf welchen sie dabei immer noch das Gesicht richtet, anbeten zu lassen. (Gleichsam Widerschein der Gottheit des Kindes.) Die ganze schöne Form ihres Leibes zeigt sich dadurch unter dem davor enger anliegenden und sanft sich faltenden und am Unterleib ebnenden roten Gewande. Unten sind die Zehen des rechten Fußes dadurch sichtbar geworden, die die Schönheit des Übrigen verraten und davon klares Zeugnis geben. Ihr Gesicht gehört unter die schönsten achtzehnjährigen Mädchengesichter von Italien, voll immer lebendiger Empfindlichkeit und himmlischer Güte gegen den Einsiedler. Das Fleisch im Ganzen ist täuschende Wirklichkeit, insonderheit an den Männern; ist nicht Farbe, sondern Haut und Zug, und Blut und Nervensaft darunter. Man begreift nicht, (weniger noch bei den andern unverdorbenen, die wir von ihm haben,) wie der Mann das der Natur mit fester Materie nachzumachen gelernt hat.

---

[1]) Ist eigentlich der Stifter des Bildes.

Ich betrachte dergleichen alternde Gemälde mit Andacht, in dem schauerlichen Gefühl des Altertums; wie sizilianische griechische Tempel, wie heilige Reste von der Urgüte und Schönheit der Edlen, die vor uns waren und in Dunkelheit zurückgewichen sind, in das Reich der Schatten, wie auch wir einst sein werden; und sie würden vielleicht nicht so starken Eindruck auf mich machen, wenn sie noch die frische, junge Farbe hätten.

Annibale Caracci (1560—1609)

Susanna.[1]

So ist meine süße Augenweide eine Susanna von Annibale Caracci,[2]) wovon das Gemälde so schwarz geworden ist, daß man die Augen schärfen muß, wenn man alles darin sehen will. Wir haben zwar noch zwo andre, eine von van Dyck, die ein Meisterstück und sein höchstes in Kolorit ist und noch so frisch und saftig, wie eben vom Pinsel; und eine von Domenichino[3]), schön an Gliedern, insonderheit an den Beinen, wie das daran schönste Mädchen war zur Juno von Kroton;[4]) allein was sind mir diese gegen mein Himmelskind von Annibale! Freilich mag nicht wenig dazu beitragen der ewig neue Geist darin, die Schönheit der Erfindung.

Das Mädchen sitzt von der rechten Seite nackend, im schönsten Gewächs jugendlicher weiblicher Natur, in der Größe der Mediceischen Venus, in einem Gartenbade da, das mit Gesträuch umschattet ist; und hält den kleinen, ründlichen rechten Fuß mit der blanken Wade an eine römische Röhre

---

[1]) Jetzt als Kopie nach Guercino, 1591—1666 (Original in Madrid) in München, a. Pinak. Nr. 1183. (Im Orig. die Beschreibung ohne Überschrift.)

[2]) Heinse schrieb Annibal Caraccio.

[3]) Beide Gemälde jetzt in München, a. Pinak. Nr. 822 u. 1176.

[4]) D. h. wie das Modell (für die Beine) zur J. v. K. (Cotrone in Unteritalien.)

rechter Hand nach der Wand hin, woraus Brunnen[1]) läuft, und bückt sich ein wenig und wäscht ihn mit der Hand. Über der Hüfte, in der Wellenlinie Hogarths[2]), die hier den höchsten Reiz hat, liegt zwischen den Beinen ein schmal gefaltetes dünnes Leinen zum Trocknen; und der schwanenweiße Rücken (denn seine junge, feine Form gestattet wie bei der Wade keine andre Farbe) und die mutwillige Hebenbrust, die sich vom geschlanken, zarten Arm, der für einen Gott zur Umarmung geründet ist, nicht verstecken lassen will, und das unvergleichliche ovale Gesicht, dergleichen ich keine Blüte der Jugend und Unschuld und jungfräulicher Unbefangenheit in irgend einem andern gesehen habe, werfen einen zur Anbetung nieder wie die Stimme vom Himmel: „Was verfolgst du mich?"

Und nun kommen hinter ihr her, aus den hohen Bäumen durch's Gesträuch, die zween alten Sündenböcke mit ihren langen, rauhen Bärten herangeschlichen, in Gestaltungen, die dem großen Raffael in seinem besten Alter Ehre machen würden, und blicken gierig, wie Falken nach einem weißen Täubchen, das sich das Köpfchen baddelt, ohne was Arges zu befürchten; und der eine tut leise sachtchen das Laub beiseite mit dem linken Fang und der andre tritt auf den Zehen nebenher nach und winkt mit der Rechten, den Hals und das Kinn schadenfroh vorrückend, als ob er das erste Los gezogen, St!

Wer ist der, der sich die Geschichte, wie sie ist, in eine schönere Idee denken will? Keiner noch, so oft sie gemalt worden, hat mit ihr und dem jungen Feuergefühl seines Lebens so eins gezeugt. Wie die zween alten Faunen hier mehr sind als einer, und fürchterlicher als doch immer zuletzt weichende Jungen, die bei den andern wie Einfaltspinsel im widersprechenden Charakter da stehn und bitten, oder einen

---

[1]) Heinse läßt manchmal den Artikel weg.

[2]) William Hogarth (1697—1764), englischer Porträtmaler und Satiriker. Bezeichnete die Wellenlinie als die Linie der Schönheit.

Zipfel vom Hemde säuberlich mit den Fingern fassen, womit, Gott weiß wie, die Dirne das Beste so geschwind hat verstecken können. Wie hier das Handtuch so ungekünstelt da liegt, daß man sich nicht im mindesten darüber beschweren kann; wie hier das Ganze in schönster Einfalt so an sich zieht, so bange macht, daß einem das Herz im Leibe zittert und man aus Leibeskräften beispringen will!

Ach, liebster Freund! und da hängt es unbemerkt in einer Ecke und niemand sieht's an vor den schlüpfrigen Farben des van Dyck, der die Mischung besser verstand als unser Liebling und sie nicht auf roten Grund trug, auf die rote Erde, die endlich alle andre Farben wie ein Hecht verschlingt und darüber schwarz wird.

Zweiter Brief.*)

Düsseldorf, Mai—Juli 1777.**)

Über die herkömmliche Ausbildung der Maler.

Hab' Ihnen allerlei schöne Sachen zu zeigen, Mann der Liebe; bevor ich aber das tun kann, muß ich erst die Lichter ausputzen. Denken Sie deswegen nichts schlechter davon. Wer nicht, wie unser Herr Gott, eine Sonne hat, bei dem versteht sich's ohnehin, daß er allezeit rufe: Lichter weg, mein Lämpchen nur, wenn er uns den Schöpfer machen will; insofern nämlich die Leute Lichter haben und nicht schon in der Dämmerung sitzen. Indessen red' ich doch jetzt nicht in meinem Namen und nehm' es auch hier nicht im strengen Verstande.

Jedes Ding ist nur da, wo es ist, und kann nur Leben nehmen von dem, was es um sich hat. Wer auf dem Harze friert, kann sich nicht in Arabien warm spazieren; und wer da Durst leidet, nicht aus den Quellen des Brocken trinken. Das sollte, deucht mich, so bar richtig sein, daß niemand dabei die Brille aus der Tasche zu holen nötig hätte. Nun läßt man denn zwar dies auch an seinen Ort gestellt sein, behauptet aber doch in großen und kleinen Büchern und auf Schulen und Akademien, daß die Sache in der Kunst sich ganz anders verhalte. Und wie denn? Lassen Sie mich gleich zum Zwecke schreiten.

*) Der Anfang fehlt, so wie verschiedene persönliche Stellen: weswegen das Erste für manche Leser vielleicht einige Dunkelheit haben mag, die sich aber doch gleich aufklären wird. (Heinse.) Vgl. Anhang Nr. 2.

**) Datierung nach den Heften des „Teutschen Merkur.“ Siehe Anhang Nr. 1.

Ein junger Deutscher, in der vollen Blüte seiner Kraft stehend, zum erstenmal von der Himmelslust der Liebe einer Enkelin Hermanns trunken, wird aus ihren Armen vom Krieg hin nach Amerika gerissen und das holde Wesen gibt ihm mit Tränen und tausend Herzensküssen, vor Elend vergehend, ihr Bildnis zum Abschied, das ihr, wie lebendig, ihr Bruder, der Maler, gemalt hat. Dem sollte, sagen die Herren, ein alter geschnittner Stein schöner sein, wenn er seine Augen wieder hätte. Oder ist dies der Fall nicht?

Ich meine, doch: wenn wir statt des jungen Deutschen jede Nation in ihrer Vaterlandsliebe nehmen. Wer ihr am täuschendsten die Gestalt wieder gibt von dem, was sie genossen, was sie verloren; wer ihr das wie wirklich macht, was sie glaubt, sich einbildet, hinter den Bergen sieht oder hinter den Wolken, oder hofft und erwartet: der ist für sie der größte Künstler. Und wollen sie die Scholiasten[1]) darin nicht irre machen, ihr das glatt abstreiten? Und hat die Nation nichts destoweniger nicht recht? Wenn der Kunstrichter sich aus ihrer Zone schwingt, aus der Welt hinausträumt und jüngsten Tag hält, dann ist dies freilich eine andere Frage. Dann kommen wir an die Urformen der Schönheit, so wie sie der göttliche Verstand entworfen. Solange wir aber noch rund um den Erdkreis leben, können wir nicht lauter Phrynen und Laïden im Bette haben. So viel denn zur Rechtfertigung des Publikums. Nun noch ein Wort vom Künstler.

Die bildende Kunst hat sich so weit von ihrem Ursprung entfernt, daß sie heutiges Tages kein Alter mehr hat: entweder Gespenst ist oder heilige Erscheinung oder so verklärt, daß man wenig von unserm Fleisch und Bein an ihr sieht. Doch ich will Ihnen ohne Umschweif sagen, was ich denke.

Ich habe Mitleiden mit den jungen Menschen, die Maler werden wollen, wie so verkehrt sie fast überall, erlauben Sie das Wort, zugeritten werden. Ohne das geringste vorläufige Studium

---

[1]) Erklärer. Hier sind die gelehrten Ästhetiker gemeint.

der Mathematik und Anatomie müssen sie, nach einigen beliebigen Kritzeleien von menschlicher Gliederform und Figur, mit der hölzernsten Idee von Proportion und Gestalt sogleich über einen alten Kopf her; dann einem meistens verwahrlosten Modelle gegenüber sitzen, dann Farben, wovon sie wenig begreifen, nachsudeln und endlich komponieren, wie sie's heißen. Es ist leicht zum voraus zu sehen, was für Vögel aus einer solchen Hecke fliegen werden.

Der größte Verderb, meiner Meinung nach, ist das voreilige Gestör [1]) an den Antiken, welches hier noch mehr Schaden verursacht als das Geleier unsrer Buben auf Schulen über den nimmer satt gedolmetschten Horatius und das Geperoriere der ewigen Perioden des Marcus Tullius Cicero. So wenig dieser [2] kindliche Seelen — Römergeist unter Cäsar und Brutus zu fassen vermögen, der wie Orkan gen Norden und Süden und Osten und Westen über Nationen schwebte: so und noch weniger jener Herzen und Phantasien einen Sieger zu Olymp oder die Gefühle und Einbildungen nach dem Genusse des höchsten irdischen Schönen eines Praxiteles.

Diese Weise zu Werke zu gehn ist so verkehrt wie möglich. Sie fangen bei der obersten Stufe an und meinen, daß man die andern alle überspringen könne; ohne zu bedenken, daß bei der Kunst wie bei der Natur eben so wenig etwas per saltum geschehe. Wie will sich zum Exempel ein Anfänger, der noch nichts davon gehört, ob Delos zu Wasser oder Land gelegen; ob die Leute da Freitags und Sonnabends Fisch oder Fleisch gegessen; und der überdies noch keine Otter jemand in's Bein stechen gesehen, nur einige richtige Vorstellung machen von der Erscheinung des Apollo zu Belvedere? [3]) Wie kann er — nicht wie Winckelmann als Grieche den schönsten der Götter in ihm — nur die höchste jugendliche Schönheit in dem Jüng-

---

1) Gestör = Stümpern, Probieren.

2) Der Schuljungen.

3) Siehe Anhang Nr. 4.

ling erkennen, mit der verachtenden Größe und Stärke über alles, wozu er sich nicht hinneigt, und der Unüberwindlichkeit für diejenigen, die sich unter seinen Schutz begeben, und dem Grund und der Fülle von Feuerliebe gegen Freund und Freundin? Wie will er in ihm fühlen den Augenblick des Siegs über ein Ungeheuer; den Genuß edler Rache; das Vertilgen des, was wider seine Natur streitet; das Strenge des Gottes in der sich aufziehenden Unterlippe und den verachtenden Blick unter der Allmacht der hervorgehenden Stirn? Den Verstand, der überall hervorsonnt, dessen, der alles gemacht haben könnte, in dem Gesichte, wo die Gottheit wie eine Blume aufgegangen; die ganze Frischheit der Jugend in der Überfülle der Haare die Stirn hoch und herum; die Leichtigkeit der Schenkel und Beine und die schwebende Stärke an den sanften Knöcheln des Knie's und den reinen, keuschen Fuß, der lauter Himmel betreten zu haben scheint? Mit einem Wort, wie will ein Kind an Geisteskräften, das an den Mittelmann [1]) seiner Gegend noch nicht reichen kann, am Apoll den Jüngling in sich sehn, unter dessen Anführung sich selbst Alexander begeben haben würde? Den höchsten Überflug menschlichen Vermögens nachtun? Wie kann es vor dem Sonnenkopf die Augen niederschlagen und wieder davor erschrecken und davon entzückt werden, entzückt werden, daß es nichts mehr von sich weiß und seine Sinnen vergißt!

Und so was sollt' einer zuvor doch wenigstens, eh' er nur ein Bein von ihm nachzuzeichnen sich gelüsten ließe, einmal, zweimal und dreimal.

Wie kann ein solcher Lehrling fühlen im Laokoon das schmerzlichste Seufzen schwindender Stärke nach dem heftigsten Entsetzen in Priester, Vater und großem Mann, der getan, was er vermochte, und dessen äußerste Kraft überwältigt ist?

---

[1]) Mittelmann = Durchschnittsmensch.

Wie so ein schwaches Ding im Herkules[1]) fühlen die höchste Stärke, die menschliche Form hegen kann, zu ihrer Reife gediehen; wo nichts überladen, nichts hinzugetan, sondern alles aus seinem Keim entsprossen ist; und wie wir dagegen alle niedre Art von Menschen sind?

Oder im sterbenden Alexander[2]) gleichsam das Sterben des Jünglings den Tag vor der Hochzeit mit seiner Teuererworbenen; den mörderlichen Zug des Schmerzens durch den, der alles vermocht und überwältigt hat, des Schmerzens, der dem Wesen ganz fremd ist und nur durch die höchste Ungerechtigkeit hineingeschlichen wütet; den Heros, in dessen versunknem Löwenblick noch die Spur von hundert gewonnenen Schlachten hervorflammt, aus dem tiefen, großen Auge, das ganze Welten faßte, unter der unerschrocknen Stirn, die noch wie ein Fels steht, indes die Oberlippe rechter Seite im Zuck ist?

Oder nur im Solon den lautern, scharfen Blick, die Richtigkeit des Verstandes, die Stärke der Überlegung; wie aus ihm der feinere Athenienser lebt und sieht über die feinen Athenienser und über Griechenland; wie die hervorgehende Spannung der Muskeln am linken Auge, die sich aufwölbende Stirn, das Festgehaltne überall den Gesetzgeber zeigt, so wie die volle geübte Kehle den gewaltigen Redner zum Volke; den Menschen, der nur einmal auf der Welt da war und seinesgleichen nicht wieder hatte?

Der weiblichen antiken Schönheiten, die noch mehr unserm Sinn entrückt sind, mag ich kaum erwähnen. Wie wollt er nur zum Exempel das höchste Ideal der Schönheit von Mutter und Weib in der Niobe erblicken und den unbezwinglichen Mut, über den der Schmerz wie über einen Damm schießt, dessen[3]) Übermaß er nicht aufzuhalten vermag; das

---

[1]) Vgl. Winckelmann, Beschreibung des Herkules-Torso im Belvedere zu Rom.

[2]) Marmorbüste in Florenz. Fälschliche Bezeichnung, eigentlich ein Gigant.

[3]) Des Schmerzes.

Weib, das bei dem schrecklichsten Leiden noch in ihrer ganzen Kraft und Vollkommenheit da steht; das zu atmen scheint: „Siegst! Aber ich bleibe, wer ich war, groß, edel und schön vor allen Menschen" — die Harmonie des Ausdrucks in den Lippen und in dem Blick der Augen, das Anhalten des Innern und den gestemmten Nacken voll Erhabenheit und Majestät! Oder in ihrer schönsten Tochter ihre Tochter, die Unschuld und das Überirdische ihres Wesens aus dem hellen Aug unter der stolzen Stirn in jungfräulicher Furcht und Ängstlichkeit.

Man wendet ein: es geschieht der schönen Form wegen, die in der Natur selten oder nie zu finden ist, und nicht der Bedeutung halber. Und ich antworte: daß es keine echte Form ohne Bedeutung gibt und daß, wer die Bedeutung nicht versteht, auch die Form nicht erkennen, viel weniger sich eigen machen kann.

In Wahrheit, bester Freund, ich glaube, daß kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe.

Noch mehr: ich glaube, daß kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne als der, welcher es gemacht hat.

Und noch mehr: daß es alle Menschen anders empfinden und daß der Genuß davon immer im Verhältnis mit ihrem Leben stehe. Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat.

Alles das Abkonterfeien, das Gehudele der Schüler an den Werken der Meister ist aus dieser Ursach nichts nutze. Selbst Meistern wird es schwer, den Gang und die Erfahrungen oder das Leben eines andern ausfindig zu machen unter den unendlichen Proteusgestalten der Dichtung. Wir haben zwar alle nur einerlei Magnetnadel durch's Leben; aber nichts desto-weniger folgt jeder gute Kopf seiner eignen, denn die Wege darin sind unendlich verschieden. Der läuft auf den Herings-

fang aus und jener segelt in's Morgenland und ein dritter tauscht seine eiserne Nägel mit den Mädchen zu Otaheite. Doch, damit ich nicht abschweife, wieder zur Sache.

Dies voreilige, ich mag wohl sagen, sinnlose Abreißen [1]) der Antiken ist die Hauptquelle, woraus die andern Übel entspringen. Für's erste gewöhnt sich der Knabe an eine Gestalt und Proportion, die er im wirklichen Leben nie wieder findet, weswegen er denn alles verachtet und lästert, was unser Herr Gott gemacht hat. Etwas Eignes zu erfinden, das einem alten Apoll oder einer Venus gleich und doch nicht sie selbst, nicht Kopie sei, ist ihm natürlicher Weise hernach nichts destoweniger nicht möglich, so wenig möglich, als einer fliegen kann, der aufwacht, nachdem er sich im Schlaf zum Adler geträumt. Was tut er denn? Er verzerrt ein griechisches Bildsäulengesicht in hundert andre zu seinen Figuren, so daß der wahre Kenner der Natur und Kunst seinen Greuel daran haben muß: denn da kann nichts Lebendiges, nichts Gefühltes sein, sondern lauter aegri somnia.[2]) Auf solchem Wege werden die Neuern nie wieder die hohe Staffel der Alten erlangen.[3])

Die Antiken sind eine Bande Komödianten, mit denen sie dann in der Welt herumstreichen und denselben die Kleider anziehen nach den Rollen, die sie spielen sollen. Zeus macht Gott den Vater, Apollo den Sohn, Niobe oder ihre Tochter die Mutter und die Sklaven die Schächer am Kreuze; Merkur den Engel Gabriel, Herkules den Simson, Venus die Eva, Pan Mosen und Laokoon irgend einen Propheten.

Glauben Sie nicht, daß dies ein Scherz sei. Auf solche Weise hat selbst der erfindrische Poussin die vornehmsten Antiken, z. Ex. in seinem berühmten „Manna" auftreten lassen.

Laokoon stellt darinnen vor den kranken alten Juden. Die Königin Niobe die Frau, die ihrer Mutter die Brust

---

1 Abreißen — Abzeichnen.

2 Träume eines Kranken.

3) Vgl. Einführung S. 45.

reicht. Einen andern alten Israeliten die Bildsäule des Seneca in der Villa Borghese. Antinous einen jungen Menschen, der mit diesem spricht. Die zween Buben, die sich zusammen um das Manna balgen, ein Sohn des Laokoon und ein Fechter aus dem Mediceischen Palaste. Eine andre Frau die Diana im Louvre. Einen jungen Juden der Vatikanische Apollo. Ein Mädchen, das ihre Schürze aufhält, die Mediceische Venus; und einen andern Mann auf den Knien Herkules Commodus; wie Sie sich davon in seinem Evangelisten Félibien[1]) überzeugen können, wenn Sie meinen Worten nicht Glauben beimessen.

Es ist freilich kein Wunder, daß dieses Stück so sehr bewundert ward, da es eine Truppe vorstellte, dergleichen nie kein Dichter gehabt hat.

Wenn noch jeder, der Gleiches sich unterfing, so sinnreiche Schauspiele machte wie Poussin und so Römer wär als er; dann immerhin. Es könnte doch mancher Heide seine Lust daran haben; müßt' es auch gleich den Liebenden wehe tun, ihre Idolen des Götterstandes so entsetzt,[2]) des süßen Lebens und der ewigen Herrlichkeit so beraubt und zu dem Nichts von Komödianten herabgewürdigt zu sehen: so aber braucht man sie oft zu schlechtern Diensten, als Marionetten, und hext sie noch dazu krumm und lahm. Kurz: man schreit mit den Versen, worin Homer den Zorn des Achilles sang, einen Seidenstrumpf aus.[3])

---

[1]) In seinen Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des peintres etc. tom. IV. Trevoux 1725. pag. 120 u. f. Was das possierlichste ist, so hielt es die Académie royale de peinture gerade für das Beste an dem berühmten Gemälde, und pries sehr sinnreich „la proportion de toutes les figures, laquelle est prise sur les plus belles statues antiques, et parfaitement accommodée au sujet.“ (Laube.)

[2]) D. h. der Göttlichkeit entkleidet.

[3]) In der Anmerkung zu Lessings Brief vom 26. Mai 1769 schrieb Friedrich Nicolai: „Trägt man diese (die Werke der Bildhauerei) in ganzen Gruppen in die Malerei über, so malt man Statuen. Ein einleuchtendes Beispiel für die Wahrheit meiner Behauptung sind meines Erachtens

Ich kehre wieder zurück zu dem, was ich gesagt habe. Jede Form ist lebendig und es gibt eigentlich keine abstrakte. Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keim wächst. Die Natur bringt nichts Geflicktes hervor und demnach darf es auch die Kunst nicht. Der Kopf des Apollo würde auf dem Rumpfe des Antinous Prahlerei sein und an der Diana die eingezogenen Schenkel der Mediceischen Venus Notzüchtigung. Und was kann anders herauskommen, wenn die Virtuosen da ein Bein abmalen, dort einen Kopf und hier einen Hintern? Da etwas von Raffael noch dazu nehmen, dort von Tizian und hier von einem andern? Daher sind denn verschiedene Galerien auch so voll von Weltbürgern, daß wenige darin recht wissen, woher sie zu Hause sind.

Zwar muß ich eingestehen, daß die Kunst der Natur im Natürlichen nimmer gleich kommen kann, das Ideal mitunter verstanden. Bis so weit reichen unsre Sinnen nicht und unser Gefühl vom Ganzen. Und wer ist auch der ewige Jude, der an jeder Figur sagen wollte: dies Nasenloch ist wahr, dieses falsch? Aber wir können doch bis auf's unendlich Feine gelangen. Der höchste Ausdruck in den Gestalten Raffaels kömmt zuweilen von einer so zarten Schwingung von Linie, daß sie dem schärfsten Zeichner kaum zu wiederholtenmalen gerät. Hat jeder nicht dieses glückliche Bewußtsein, so geb er

Poussin's so schöne Figuren, denen man das Steinerne sogleich ansieht. Auch wage ich zu gestehen, daß mir aus dieser Ursache die Gemälde von Mengs mindere Wirkung zu haben scheinen. Wie groß ist der Unterschied, wenn man das an sich sonst schöne Altarblatt von Mengs in der katholischen Kirche zu Dresden lebhaft und treu ins Gedächtnis fasset und gleich darauf in die Dresdner Galerie geht, um die dortigen herrlichen Gemälde von Raffael zu betrachten! Beide Meister sind congenial, das fühlt man: sie haben sich beide nach den Antiken gebildet. Aber Mengs' Figuren haben etwas schönes Steinernes und Hölzernes, wenn ich so sagen darf; hingegen Raffael's Figuren leben, leben aber in höchster idealischer Schönheit."

uns wenigstens nicht lauter gläserne Augen, angesetzte Ohren und ausgeschnittene Nasen.

Der Schluß von allem:

Die Iliade ist bis jetzt das erhabenste epische Gedicht geblieben und wir haben noch nicht einmal „Perser" des Aeschylus wohl: geschweige einen Vatikanischen Apollo, eine Niobe und Mediceische Venus. Woher? Weswegen? Weil nach dem griechischen Volke kein andres in der Blüte und Reife seiner Weisheit so jung, so eins und unter beständigem Kampf so frei war und so in guter Natur lebte und webte, von keiner fremden Kunst übermeistert. Nach ihnen gingen hervor die Römer, die nicht so jung waren und nicht so ein ursprüngliches Ganzes ausmachten in Klima, Religion und Regierungsform und sich von den Griechen in aller Kunst meistern lassen mußten. Und wir sind Barbaren, aus allen Ecken der Welt zusammengestäubt.

Als der Mensch, nach unzähligem Ungemach, in den letztern Zeiten dem Genuß seiner ihm eignen Glückseligkeit wieder auf die Spur gekommen, so war er noch zu matt und zu schwach, aus eigner Kraft dieselbe sich zuzubereiten, und trug zusammen; und raubte dann, davon verwöhnt und lecker gemacht, und plünderte. Und von dieser heillosen Unart haben wenige seitdem nachgelassen.

Was sollen aber die jungen Leute treiben? Womit den Anfang machen, Fortgang, Mittel und Ende? Da mögen sie zusehn! Das lernt sich nicht wie das Rechnen: ist freie Kunst, keinem Lehrer unterworfen. Zur Nachtigall läßt sich kein Spatz abrichten und kein Esel zu der Stute, die in Warschau den Preis davongetragen.

Peter Paul Rubens.[1])

Es war einmal ein Mann, welcher unter den glücklichsten Einflüssen von Sonn und Mond und Wind und Wetter aus dem Chaos in's Dasein den wundervollen und unbegreiflichen Sprung getan. Und als er in frischer und reiner Kraft da war, hegte und pflegte ihn Mutter Nacht als ein liebes, gutes Weib.

Und er ward geboren und wuchs auf.

Überall herum wurd es nun nach und nach seinen Sinnen Tag; und er hing sich an jedes gute Ding, eins nach dem andern, mit so viel Lieb und Wärme, als ob es Braut und Bräutigam wäre. So gewann er denn alles, was ihn rings umgab, und macht es sich sein eigen; und wurde Knab und Jüngling und an Natur immer reicher.

Er hatte zu viel, um alles zu behalten, und mußte mitteilen, mitteilen seinen Mädchen und Freunden und deren Mädchen und Freunden und den unschuldig Verunglückten, welche wenig von Gottes Gütern erhalten.

Auf was Art und Weise?

Nicht mit Worten. Ach! diese schienen ihm so lediglich von der Oberfläche abgegriffen und abgehört, so bloß zum Handel und Wandel erdichtet und eingerichtet, so allgemein, so verbraucht, so verstümpert und schon so von alten Zeiten her, daß die meisten sie auswendig gelernt als ein totes Kapital und selten einer mehr weiß, woher er sie hat. Er fühlte dabei seine herrlichsten Früchte so oft als leere Hülsen

---

1) Vgl. Anhang Nr. 5.

in den Mund genommen, und so das hundertste für das tausendste, daß ihm alle Lust zu diesem Mittel verging und er ein andres wählte, welchem mehr Freude beschieden; und zwar das natürlichste nach der zu beschränkten Bildhauerei, der ersten und edelsten unter allen Künsten: jedes Ding durch eine zauberische Täuschung so eigen wie möglich wieder zu geben, als es ihm geworden. Er lernte die Sprache von Tag und Nacht, Kolorit und Licht und Schatten; die Linien des Lebens kannt er schon. Und dann Ferne und Ideal. Und brauchte dazu Schulmeister, die in deren Grammatik ziemlich bewandert waren, und versuchte sich an Hunden und Katzen und Mädchen und Buben und Vögeln und Bäumen zu allerlei Stunde.

Nachdem ihm dies gelungen, so ging er auf die hohe Schul Italien und las und studierte da die Meisterstücke der Griechen vor zwei tausend Jahren, zu Venedig, Florenz und Rom, dem Königinmütterchen der Welt, und schrieb sich die schönsten davon ab; und sang die Oden von Buonarroti und die Volkslieder von Caravaggio[1]) und studierte wieder die Werke des Tizian und seiner Vorfahren ihre und hörte dann die andern trefflichen Komödien und Tragödien und Schäferspiele und Opern der großen welschen Meister aufführen und ergötzte sich an ihren Heldengedichten.

So trieb er da Wirtschaft sieben Jahr lang. Machte während der Zeit Bekannt- und Freundschaft mit verschiedenen Vornehmen. Gab selbst Stunden und las Collegia und dichtete unterweilen für sich ein Lied voll Saft und Kraft; und reiste dann mit einem ganzen Beutel voll Geld und vielen Kostbarkeiten oben drein wieder nach Hause.

Als er da wieder warm geworden und ausgeruht und ausgeschlafen und wieder herumspaziert und wieder unter seinen trauten Angehörigen war, in ihren Kammern und

---

1) Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609). Derber Naturalist (daher hier die Bez. seiner Gemälde als „Volkslieder“), Gründer von Schulen zu Rom u. Neapel, Lehrer des Gius. Ribera.

Klöstern und auf ihren Äckern und Wiesen und Weiden und in ihren Marställen und zwischen seinen Hügeln, in Wald und Tal und Hain und Flur, an Bach und See, so lieb und gut und allem so treu und mit so viel Gaben des Glücks und Geistes ausgerüstet, — so konnt es nicht fehlen, daß er bald gänzlich der Liebling seines Volkes wurde. Er redte nur die unmittelbare Sprache seiner Natur so meisterlich und mit dem Verständnis, womit Homer und Aristophan die ihrige sprachen, und sein Ruhm ging aus in alle Lande.

Und dieser Mann heißt Rubens.

Vergeben Sie, Gütiger, daß ich Ihnen dies alles in Gedanken, was Sie wohl besser wissen, nach einander hergeschrieben. Weil es steht, mag es bleiben. Vielleicht macht es Ihnen Vergnügen, wenn wir hier und da zusammentreffen: und wo nicht, desto besser für mich.

Freilich[1]) war Rubens ein solcher Mann; ein solcher Mann und weit mehr. Großer Maler voll Gefühl und Umfassungskraft, großer Mensch und Staatsmann, liebevoller Gatte, zärtlicher Vater, treuer Freund gegen seine Schüler und wahr und herzlich und überaus gut; nicht neidisch und falsch und grausam, ja, grausam gegen sie wie Tizian und andre gegen die ihrigen, und sonder Neid und Verleumdung bei allem Schönen, wo er's fand: ganz in sich selbst ohne viel Worte gegen Großsprecher und Schwätzer, und warmer Patriot; und bei diesem allen noch immer jung und voll Liebesleidenschaft, und herrlich und prächtig wie der König Adler in den Lüften.

Und dies wird er immer sein und bleiben, so lange sein Name und seine Werke dauren, trotz aller Verkleinerungen und Anekelungen verschiedener Schulmeister und Schüler. Für ihn eine Apologie zu schreiben, wär' eben so überflüssig als eine Apologie der Natur. Griechische Schönheit konnt' er nicht, wie keiner, aus

[1]) Freilich = in der Tat.

nichts erschaffen; römische war schon da von Raffael und Polydor[1]) und Giulio;[2]) und warum nicht besser flamändische für Flamänder? Fülle und Feuer gleichen Gefühls, als sie und die Griechen hatten, auf seinem Boden empfangen und geboren? Wer nicht nach Flandern reisen will, der reise nach Rom und Athen: aber dem Lande seiner Schönheit unbeschadet. Ich für mein Teil will freilich auch lieber im Julius auf dem Kessel des Ätna die Sonne aus dem Meere steigen und die Tiefe in einen Brand von Entzücken stecken sehn, als auf einem[3]) holländischen Damm mich setzen und Pfeffer und Kaffee heransegeln sehn; und lieber in den Vatikanischen Hof und die Mediceische Tribuna[4]) mich einsperren lassen als in irgend einen andern Kunstort der Welt; und möchte freilich auch gerner eine schöne, reizende junge Georgianerin zum liebenden Engel haben, trauter Papa, als alle Farben samt und sonders, die je die Niederländer mit ihren fünf Fingern auf Holz und Leinewand getragen. Aber ich lasse nichts desto-weniger jedes in seinen Würden. Und dann sollte überdies noch mancher Sultan sich in Rubensens schöne nackende Weiber vergaffen, bei'm Jupiter! daß er in seines großen Propheten Paradiese zu sein meinen würde; wo alle Lust voller, alle Feldnelken gefüllte, und jede Dornblüte in eine Gartenrose verwandelt wäre. Wie es denn oft in der Tat so ist.

Es geht mir im Kopfe herum, teurer Freund, daß ich Ihnen Gemälde von Rubens zu beschreiben versprochen; und fast gereut es mich. Gemalt und beschrieben ist schier so sehr

---

[1]) Einer der drei rhodischen Künstler der Laokoongruppe (Hagesandros, Polydoros u. Athenodoros).

[2]) Giulio Romano. Siehe S. 172, Note 3.

[3]) einem statt einen: vgl. „Tell"-Monolog: „Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen."

[4]) Die Tribuna in den Uffizien zu Florenz.

von einander verschieden wie sehen und blind sein: wie der Zeiger einer Uhr im Julius auf der Ziffer vier — von dem Morgenrot auf der Höhe des Brocken. Selbst die Beschreibungen Winckelmanns sind nur Brillen; und zwar Brillen nur für diese und jene Augen. Und ich verzweifle beinah in dergleichen Sachen an allen Worten.

Indessen, denk ich, würde doch jeder, der in gleicher Verzweiflung schwebte, eine aufgefundne alte Handschrift, welche Beschreibungen der schönsten griechischen Gemälde zu Alexanders Zeiten enthielt, mit Hoffen und Erwarten zur Hand nehmen und daran in Entzücken hangen, wenn sie nur einigermaßen trefflich wären. Man hätte wenigstens Idee, Zusammensetzung, Vergleichung: und manches leicht feuerfangende Herz weinte wohl gar dabei noch Tränen, so süß, als läg es an der Urne seiner Geliebten.

Und dies macht mir wieder Mut.

Jedoch geb ich Ihnen aus keinem Gemälde mehr als die Idee und das Malerische derselben, so wie ich's erkenne; weil ich zu überzeugt bin, daß alles andre mit eignen Augen muß gesehen werden, wenn man keine Ausgabe in usum Delphini zu besorgen hat.

Wir haben soviel Gemälde von Rubens, daß unsere Sammlung für eine der stärksten davon gelten darf; aber doch fehlen uns seine zwei höchsten Meisterstücke. Nämlich: seine Odyssee über Heinrichs Gemahlin, Königin Maria von Medicis, zu Luxemburg in 24 Gesängen,[1] worin leider! einige Heiligen das Schönste, was Rubens nach Kennern gemacht hat, die drei nackenden Grazien, verdorben haben; und seine „Ab

[1] Rubens schmückte 1621 in Paris den von der Königin-Mutter Maria von Medici erbauten Luxemburgpalast mit 33 Gemälden, die das Leben der Königin von ihrer Geburt bis zur Versöhnung mit ihrem Sohn Ludwig XIII. allegorisch schildern. Die Gemälde befinden sich jetzt im Louvre, die Skizzen dazu in der Münchener Pinakothek.

nehmung vom Kreuz" zu Antwerpen.[1]) Und außer diesen fehlen uns noch die meisten seiner Lieblingsstücke, die er bloß für sich, und seinen Freunden zur Lust, gemacht hat; welche mir unter allen von ihm am liebsten sein würden, weil man darin den schönsten Schatz seines Lebens findet.

Überhaupt kann man aus hundert Gemälden von Rubens, mit den besten Gründen, über ihn das ungerechteste Urteil fällen da wenig Maler so viel Stücke als er gemalt haben, so daß sie nach den Nachrichten der Liebhaber sich auf einige Tausend belaufen. Es ergibt sich aus dem gesunden Menschenverstande, daß er die wenigsten selbst ganz hat ausmalen können, daß er zu verschiedenen nur die Skizze gemacht und zu manchen bloß die Idee hergegeben. Zwar war er, bis auf die letzten Jahre seines Lebens, immer gesund und stark und geschäftig, und alle seine Arbeit schnell; allein er mußte noch, außer der Menge, oft wichtige Reisen tun und Frieden stiften zwischen großen Mächten und von zween Königen zum Ritter geschlagen worden; weswegen er sich doch nichtsdestoweniger bloß für einen Kollegen aller Maler hielt. Und während der Zeit arbeiteten für ihn seine herrlichen Schüler, die manchen Fehler begehen konnten, der jetzt auf seine Rechnung geschrieben wird.

Und dann, was für Unsinn wird einem Maler oft nicht aufgetragen, den er aus hundert Ursachen nicht von sich ablehnen darf, womit Apelles, Aristides und Protogenes samt dem Pamphilos[2]) in einer Generalversammlung nichts Gescheites anzufangen wissen würden?

Und wer hat endlich immer Lust, etwas durchaus Fürtreffliches zu machen unter hundert und tausend Stücken für

---

[1]) Gemalt 1611; befindet sich in der Kathedrale von Antwerpen.

[2]) Aristides, Maler d. thebanisch-attischen Schule, Zeitgenosse Alexanders d. Gr. Berühmt als Darsteller von Seelenstimmungen und körperlichen Leiden. Protogenes, griech. Maler d. 4. Jahrh. v. Chr.

allerlei Leute? Einen großen Mann sollte man allein nach seiner eignen uneingeschränkten Idee schätzen: alles andre ist Zeit und Zufall unterworfen.

Und diesen Maßstab muß man auch bei Rubensen brauchen, wenn man ihn richtig beurteilen will, wenn man ihn als Maler beurteilen will. Es könnte einer überdies womöglich Bedeutung haben, in gewisser Rücksicht, wie Raffael, Anmut wie Correggio und Wahrheit der Farbe wie Tizian[1]) und doch nur im Grund ein mittelmäßiger Maler sein, wenn er keinen Instinkt und kein Auge hätte, wenn ihm die Naturgabe fehlte, das Malerische in einer Begebenheit, an Ort und Stelle, in einer Gegend zu fassen oder hinein zu dichten und in ein neues, lebendiges Ganzes zu bringen, woran das Herz sich laben und die Seele sich erquicken kann. Was sollen uns alle die klassischen Figuren, die keinen Genuß geben? — O heilige Natur, die du alle deine Werke hervorbringest in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferei, dir allein will ich ewig huldigen!

Doch einmal voran.

Ich werd Ihnen nur wenig Gemälde, die wir von Rubens haben, beschreiben, weil er sonst zu viel dabei verlöre; und ohne weitere Ordnung, als wie sie hier im Saal mich an sich ziehn: weder nach ihrer Größe, noch ihrem Berühmtsein, noch dem Urteile der Kenner mich richten, sondern bloß und allein dabei in Unschuld eignem Herz und Sinn folgen. Wie könnt auch hier die Gelehrigkeit selbst auf die Stimme der großen Richter merken: da Herren unter ihnen von gleichem

Er schuf für einen Tempel in Rhodus zwei berühmte Gemälde: Jalysus als Jäger mit einem Hunde (später in Rom zugrunde gegangen) und den an einen Baumstamm gelehnten Satyr mit der Doppelflöte. Pamphilos, griech. Maler aus Amphipolis, Gründer der Sikyonischen Schule, Schüler des Eupompus, Lehrer des Apelles. Vgl. Winckelmann, Gesch. d. K. d. A. II. 1. v. 3. Kap.

[1] Vgl. Mengs, Gedanken, III. § 7 und Einführung S. 16.

Rang und Ansehn (dem Vorgeben des Publikums nach) dieser das nämliche an Rubens als Schönheit preist, was jener als Fehler tadelt; und zum Unglück jeder ein Franzos ist, Kunstrichter aus dem Lande der Theorie, der Kritik und des Geschmacks.[1])

---

[1]) Anmerkung Heinses: De Piles. Les ajustemens de ses figures sont de bon gout, et ses draperies jettées avec art: elles sont diversifiées et convenables selon le sexe, l'âge et la dignité des personnes: les plis en sont grands, bien placés, et marquent le nu sans affectation.

Descamps. Les draperies sont convenables aux sujets, les étoffes grossieres ou legéres sont jettées avec art: Il n'y a nulle affectation dans le plis, qui sont amples, et sous les quels se dessine le nu: on y reconnoit distinctement la soie, la laine et le lin.

Félibien. Les vestemens ne sont point faits avec un beau coix; les plis n'en sont ni bien jettez, ni bien entendus, ni bien corrects.

Einige Gemälde von P. P. Rubens.

Die Flucht der Amazonen.[1]

Dieses Stück ist der erste Stern, der an den Himmel unserer Galerie sich aufgezogen. Der Kurfürst,[2] welcher dieselbe stiftete, ein Herr, der des Enthusiasmus fähig war und Kraft hatte, darin zu beharren, erhielt es von ohngefähr und wurde nach und nach beim öftern Beschauen so entzückt davon, daß er auf einmal Liebhaber wurde und mit der Zeit die große Sammlung veranstaltete; welche unter besserer Anleitung noch auserwählter würde geworden sein.

Ein erschrecklicher Kampf zwischen den zwei Geschlechtern, wovon man nicht eher völligen Genuß haben kann, als bis man in die entfernteste Natur hinunter gestiegen.

Ein malerisches Schlachtgetümmel, wo der Sieg endlich sich entschieden hat. Die armen Heldinnen müssen der Obermacht unterliegen, werden geschlagen, sind auf der Flucht und die Feinde setzen ihnen über eine Brücke nach. Die Verspäteten, und wohl die Tapfersten, werden zum Teil gefangen genommen und zum Teil in der Wut ermordet, und fackeln zum Teil auch nicht und ermorden wieder. Das Beste vom Kriege für ein Heldenherz, die Lust nach Schweiß und Gefahr; und noch

---

1) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 742 (als „Amazonenschlacht").

2) Johann Wilhelm, 1658 (Kurfürst seit 1690) —1716, aus dem Hause Pfalz—Neuburg, an das 1614 das Herzogtum Berg mit Düsseldorf gekommen war. Während Heinses Aufenthalt zu Düsseldorf war Kurfürst von der Pfalz Karl Theodor aus der Linie Sulzbach. Vgl. Note S. 110. — Die Düsseldorfer Galerie wurde 1805 zum größten Teil nach München gebracht, 1871 an Bayern überlassen.

dazu mit Mädchen, die mit dem Schwert Männer anzugreifen sich erkühnt, wilde, grausame und doch reizende Empörerinnen wider die Rechte der Natur. Ein furchtbar schönes Schauspiel, dergleichen es wenig gegeben.

Der Anfang, linker Hand des Gemäldes, macht[1] ein schon fernes Getümmel der Flucht von Weibern und Pferden. Darauf setzen ein Paar braune Streitrosse, ihrer Reiter entledigt, von der Brücke. Das vörderste ist so scheu und wild, daß es die fliegenden Mähnen noch in die Höhe sträubt, die Zähne fletscht und Dampf aus der Nase schnaubt; und das andere schlägt hinten aus, noch vom Gefecht entflammt. Dann kommt eine Amazone mit eines Heerführers Kopf in beiden Händen, den sie auf der Brücke noch abgehauen, wo der Rumpf vom Stummel in's Wasser blutet; und dabei in der Rechten das blutige Beil. Sie sitzt auf ihrem Rosse, gleich jenem Römer,[2] der die Feinde abhielt, bis die Brücke abgebrochen war, noch den Verfolgern entgegen und ein Krieger greift ihr nach der Beute, die sie nicht lassen will. Neben ihr kämpften noch zwo (wovon unten die Erschlagenen zeugen und die ausziehenden Pferde) die eben in den Fluß mit ihren Wunden samt den Rossen stürzen.

Dies ist die schönste Gruppe im Ganzen und wohl mit dem Strome die erste Idee dazu; und vielleicht das Kühnste, was je gemalt worden.

Die erste ist im Sturz von der Brücke, den Kopf schon unterwärts, wo von einem Hieb aus der Stirne Blut fließt: ohne Bewußtsein, das Mordgewehr noch in der Faust und die Knie im Sattel. Aus dem Köcher fallen die Pfeile. Ihr nach das Pferd, dem ein Wurfpfeil im Halse steckt, die Vorderfüße voran, den Bauch oben, und die Hinterfüße von sich streckend. Unter ihr platscht die andre, gleichfalls mit dem Kopf voran, nur noch völlig lebendig und im Ritt, mit dem Rücken

[1] macht hier für zeigt.

[2] Publius Horatius Cocles.

und ihres Schimmels Rücken in den Strom, in dessen weitem Wellenschlag man den ungeheuren Fall sieht. Ein Gesicht noch voll Mordgier und Kampf, und Ergebung in alles, was ihr dabei zu Leide geschieht. Weiter hin im Wasser zur Rechten suchen ihrer zwo sich mit Schwimmen zu retten; und die stürzende Letzte schlägt mit ihrem Pferd vor denselben nieder und die andre, wornach die eine, voll Angst sich wegwendend, sieht, kömmt von oben. Und zur Linken steigt seitwärts der Kopf einer vom Sturz in die Tiefe Geschlagenen in Entsetzen wie ertrunken hervor und über ihr stürzt im Dunkeln vom neuen ein Roß, dessen Reiter an der Mauer erschlagen liegt. Gleich vorn auf der Brücke wird einer die Standarte abgenommen, die sie aber nicht lassen will, und wogegen sie sich aus aller Macht wehrt. Schon ist sie an derselben zurückgerissen von ihrem sich in die Höhe bäumenden Rosse, womit sie aber doch noch eins ist mit den Schenkeln, gleich einem Kentaur.[1] Einer und noch einer arbeiten an ihr. Beide halten die Fahne am Wimpel fest, der eine zu Fuß und der andre zu Pferd, welcher letztere nach ihr, gelb und blaß vor Wut und Mordgier, mit dem Schwert in der Rechten aus Leibeskräften ausholt. Weiter hin rechter Hand wird zuerst wahrscheinlich die Königin gefangen. Sie hält das Schlachtbeil in ihrer geübten Faust, straff und stark; vermag aber nichts vor der Menge und wird überall gehalten. In ihrem Gesicht ist Grimm über die eitlen Tyrannen und das Schicksal: Grimm und Verachtung in Augen und Lippen, und doch auch Bitterkeit des nahen Todes. Der eine hält sie bei dem Arm und der andre bei der Schulter am Halse und holt aus, sie zu erstechen; und einer hinter ihr richtet einen Wurfpfeil auf sie. Am Ende rechter Hand nebenan der Brücke kömmt eine gesprengt, wie ein zuletzt flüchtiger Alkibiades unter ihnen, in vollem Gehalt amazonischer Freiheit und Eigenmacht, wovon sie alle aussehen; und das Roß ist im Begriff, weit ausgeholt

[1] Griech. mytholog. Gestalt, halb Mensch und halb Pferd.

in die Flut zu setzen, als ein Reiter, der sie da erreicht, ihr hinter drein einen Kopfspalter ziehen will. Schon hat er ausgeholt, und sie, sich umgewandt, sticht ihm, mit der größten Gegenwart des Geistes, bis zu Tränen vor Scham und Zorn brennend, daß sie fliehen muß, mit dem scharfen zweischneidigen Schwert unter den aufgehobenen [1]) Arm in's Haarwachs, daß die Sehnen springen und bluten. Über ihr wird eine samt dem Pferd in den Strom von einem jungen Reiter gespießt; und längs dem Ufer unter ihr zieht ein Hungerleider ein Paar im Treffen Gebliebene aus, um Beute zu machen: hat von der einen den Leichnam schon abgefertigt hingeworfen und zerrt der andern das Gewand noch unter dem Hintern weg, um sie zugleich damit in's Wasser zu schütteln. Unter der Brücke selbst ist das Fürchterlichste vom Schauspiel zu sehen. Sie hat nur einen, aber einen hohen, weiten und breiten Bogen, der von einem Michelangelo gebaut zu sein scheint; welcher einen Schlagschatten von der größten Wirkung wirft und das Licht aus der Ferne darunter her erhebt und belebt. Im Strom und denselben hinauf ist lauter Herabstürzen, Schwimmen, Retten, Durchschwimmen, Kämpfen und Ersaufen, ist Freund und Feind unter einander. Weiter oben stehen am Ufer in der Ferne Kriegsheere und anbei eine Stadt in loher Flamme. Der Fluß wälzt da und dort Toten auf.

Ich mag nicht mehr beschreiben.

Es ist ein Stück voll heroischer Stärke aus dem Zeitalter des Theseus: nichts überladen und alle Täuschung da, die mit Farben möglich zu machen ist. Gewalt in Männerschultern und Armen und Fäusten mit dem Mordgewehr, und Brust und Knie: und in dem Bäumen, dem immer andern Satz und Strang und Wurf der Streitrosse. Feuerblick und Glut des Verfolgens, Wut und verzweifelte Rache des Entrinnenmüssens in höchstem Weibermute: Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherlei Fall und Lage samt

---

[1]) Im Orig. aufgehabenen.

den Rossen in den Strom, Blut und Wunden, Schwimmen und Sterben, Blöße und zerhauenes Gewand und herrliche Rüstung; wahrstes Kolorit von Stärke, Wut und Angst und Tod in Mann und Weib: höchstes Leben in vollem Schlachtgetümmel unter furchtbarer Leuchte zerrissenen Morgenhimmels. —

Die Amazonen haben kein träges Fleisch an sich, sondern sind abgehärtet, edel, voll Gewalt und Feuer und, nach ihrem zirkassischen [1]) Klima und den Antiken, leicht mit einem Untergewand und kleinem roten Mantel darüber von der linken Schulter herunter bekleidet, der ihnen beim Herabsturz in's Wasser meist abfällt, nachdem ihnen entweder das Band reißt oder durchgehauen worden, so daß die Bewegung der schönen Glieder überall lebendig zu sehen ist. Sie reiten auf bloßem Hintern mit beiden Schenkeln auf einem dünnen Sattel, nur die Beine vom Fuß zur Wade umwunden. Ihre rechte Brust hat Rubens immer so auf die Seite gebracht oder in ein solches Licht oder unter das Gewand, daß man wenig davon gewahr wird: vermutlich, um dem Vorurteil auszuweichen, als hätten die Amazonen den Namen daher, daß sie sich die rechte Brust weggebrannt.[2]) Jedennoch kann man sehen, daß sie da ist.

Diese Heroinnen — welche gewißlich einmal ein mächtiges Reich ausgemacht, wenn man nicht aller Geschichte und allen Volksdenkmalen, der Bedenklichkeit eines alten Geographisten darüber zu Gefallen, den Glauben versagen will, für dessen Weiber schon das Ding freilich zu hoch sein mochte — hatten ihren Namen sonder Zweifel nicht daher, daß ihnen ihre Mütter auf eine alberne Weise die rechte Brust weggebrannt, sondern daß sie nicht wie andre Weiber waren. Sie hatten

---

[1]) Zirkassien (Tscherkessien, Skythien) am Fuß des Kaukasus wird von Heinse mit Vorliebe als das Land des milden Klimas und der schönen Menschen bezeichnet; dort hausten nach der Sage die Amazonen.

[2]) Die Ableitung des Namens vom griech. a-mazós (ohne Weiberbrust) ist ganz unberechtigt.

das gewöhnliche Weibliche abgelegt, den Gehorsam gegen die Männer und so weiter: deswegen führten sie den Namen Amazonen, Brüstelose; weil die Brüste die Weiber am ersten von den Männern unterscheiden. Überdies ist „brustlose“, wie man's gewöhnlich nimmt, zu allgemein für so sinnliche Naturmenschen, als die Alten waren; und sie müßten entweder die Rechtebrustlosen oder die Einbrüstigen heißen, wenn der verzweifelte Einfall einiger Grammatiker statt finden sollte. Auch haben zum Überfluß die Amazonen unter den Antiken[1]) durchaus eine Brust so groß als die andre.

Sanherib.[2])

Dies kleine Stück könnte der Triumph des Niederländers heißen über Giulio Romano und Lebrun.[3])

Zuvor die Geschichte:

„Als die Kinder Israel in der babylonischen Gefangenschaft sich befanden und der Stamm Juda unter dem guten König Hiskia allein noch frei war, wollte der König von Assyrien denselben vollends unterjochen und forderte von ihm, wie er glaubte, eine unerschwingliche Schatzung. Nachdem Hiskia wider dessen Erwartung doch die verlangten dreihundert Zentner Silber und dreißig Zentner Gold herbeigeschafft, so überzog er nichtsdestoweniger Jerusalem mit Krieg und sprach

[1]) Z. B. die Amazonenstatue von Polyklet (jetzt in Berlin) und die Reliefs d. Amazonensarkophags in Wien.

[2]) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 732 (als „Sanheribs Niederlage“).

[3]) Giulio Romano (Giulio Pippi), 1492—1546. Maler und Architekt; Schüler Raffaels und Mitarbeiter an mehreren von dessen Werken (Transfiguration, Fresken u. a.). Als Architekt Vorläufer des Barockstils. — Charles Lebrun (1919—1690) franz. Maler; Schüler Poussins, bevorzugte in seinen Bildern, die meist einen überladenen Eindruck machen, die Allegorie. Wurde 1662 kgl. Hofmaler, 1683 Direktor der Pariser Kunstakademie.

allen Göttern, samt dem, welcher Himmel und Erden gemacht hat, Hohn und lagerte sich davor. Aber der Herr beschirmte seine Kinder auf das Gebet der Gerechten und sprach zu ihnen durch den Mund des Jesaia, daß ihre Feinde werden sollten wie das grüne Kraut zum Heu auf den Dächern, das verdorret, ehe denn es reif wird. Und in derselben Nacht fuhr aus der Engel des Herrn und schlug im Lager von Assyrien hundert und fünfundachtzig tausend Mann. Also brach Sanherib, der König von Assyrien, auf und zog weg und kehrte wieder heim und wurde von seinen Söhnen im Tempel seines Gottes Nißroch erschlagen."[1])

Wie würden neunundneunzig andere die Geschichte vorgestellt haben?

Ein weites Feld voll Leichen zwischen Zelten und Pferden mit einem Häuflein Überbliebenen, die sich bei Anbruch des Morgens höchlich darob verwundern. Und in der fernen Dämmerung irgend einen Scharfrichter mit Schwanenflügeln.

Nicht also Rubens.

Ein schwarzer Donnerwolkenhimmel von Wetterstrahlen zerrissen — Der Engel herunter in die Nacht auf die Feinde — Der Luftraum steht in Flammen und alles ist taghell, wohin die Rache brennt.

Ein großes, erhabenes Bild vom Zorne des Mächtigen mit allem Schrecken und Grausen, fürchterlich lebendig im sinnlichsten Augenblicke.

Die größte Masse vom Licht des verzehrenden Feuers fällt in die Mitte auf die Hauptfigur und Hauptgruppe, auf den Sanherib, der vom Pferde stürzt, (welches scheu geworden und nicht in den Blitz will und sich zurück in die Höhe bäumt) die rechte Hand an die letzte Mähne klammernd, mit dem linken halben Schenkel noch im Sattel hängt und mit der linken Seite und dem rechten Schenkel hinterrücks über's Kreuz rechts herausschlottert. Neben ihm fällt ein Getroffener

---

[1]) Siehe Anhang Nr. 6.

in einem herrlichen Fall und Pferdesturz, welches [1]) die Hinterfüße weit hinausschleudert; und unter ihm liegt ein Haufen Erschlagener, noch warm tot und schon verblichen im stillestehenden Wetter zwischen Rossen und von Rossen zertreten, worunter dieser und jener in der Höllenangst sich zu verbergen sucht. Eine schreckliche Gruppe! Manchem ist nur die Hälfte des Lebens verzehrt, daß der untere Teil des Leibes auflastet.

Linker Seite des Gemäldes geht alles in Flucht, nackt und bekleidet, von der Heiße des Lichts geblendet und teils noch außer sich, daß es sie nicht treffe, zurücksehend.

Diesseits des Wetterstrichs zur Rechten sind Zelte [2]) und davor einige in der Dämmerung aufschnaubende und entsetzte Streitrosse [3]) mit Mäulern und Stirnen und Augen und Nasen empor voll Schrecken und Erstaunen.

Dies ist nur das äußerste Flache von der großen Idee. Das Leben, die schier handgreifliche Natur überall darin muß man selbst sehen; davon läßt sich nichts mit Worten melden.

Zuvörderst noch den Kopf des Sanherib.

Ein Gesicht voll lebendigen Todes, ohne Besinnung, wie eines in der Flut Untergehenden. Das Entsetzen in den aufgesperrten Augen und der ausgedehnten Stirn, die Losgelassenheit der Furcht und Angst in allen Muskeln am offnen Munde, der Stolz überall an dem grausamen Kerl zu Brei an die Wand geschmettert, ist mehr vielleicht als der berühmte Kopf des Maxentius: [4]) ist Löwenstärke von Einbildungskraft.

Und dann sein edles Streitroß, das vor dem Wetter scheu wird, sich umkehrt und vom schrecklichen Schlage, der Reiter und Pferd eben neben ihn hinstreckt, schaumend zurücke stürzt.

---

[1]) Bezogen auf das stürzende Pferd.

[2]) Im Orig. Zelten.

[3]) Im Orig. auf schnaubenden und entsetzten Streitrossen.

[4]) In der „Konstantinsschlacht" von Raffael (Vatikan, Konstantinssaal).

Ein Meisterstück von schöner Gestalt, kühner Stellung, Tieradel und der fürtrefflichsten Zeichnung; und wohl eins der vollkommensten, die je aus seinem oder irgend eines andern Malers Pinsel gekommen. Beides, Roß und König im Fall, gehört zu dem, was Rubens in seinem höchsten Leben und Feuer gemacht hat.

Das Dasein eines jeden der andern bei der Szene, das Vergehen der Menschen und das Bäumen und Stürzen und gräßlich Scheuwerden der Pferde, die Gegenwart, die Einheit des Ganzen ist solchergestalt, daß man dabei an nichts Einzelnes denken und auch nichts Einzelnes in Beschreibung herausheben kann.

Das Kolorit ist durchaus kräftig und wahr und mehr nach der Natur verschieden als in einigen seiner andern Stücke; und der Pinsel so leicht und in Gewalt dem Feuer der Seele gleich geführt, daß er da und dort die Farbe des Holzes bis auf die Lasur [2]) gelassen, wo sie die Gestalt schon unverbesserlich für sich deutete.

Die Lichter und Schatten sind darin so verbreitet, Morgen, Nacht und Wetter so unter einander und getrennt und vermischt, als vielleicht die Kunst der Natur nur je nachzubilden vermag: der schwarze Wolkenhimmel von Wetterstrahlen durchschlagen, die Dämmerung um die Zelte, der helle Tag auf den Assyrerkönig und die Toten zwischen Nacht und auf die Rücken der Fliehenden, die sich immer weiter in die Finsternis drängen und verlieren.

Wahrscheinlicher Weise hat Rubens die Idee zu diesem Gemäld einmal unterwegs geschöpft bei einem fürchterlichen Ungewitter, das über ein Heer sich gelagert hatte und seine Blitze mit den Flinten und Kanonen nach der Taktik der Elektrizität spielen ließ; wie mir Gleiches preußische Offiziere von ihren schlesischen Märschen versichert haben; und er sah

---

[2]) Lasur (Lasierung): Überzug des Grundes mit durchsichtiger Glanz verleihender Farbe.

vielleicht einen erschlagen werden und einen daneben von einem spanischen Hengste stürzen. Und als er nach Hause kam, ward's gleich zum „Sanherib" unvergänglich auf's Holz getragen.

Dem gemeinen Mann hat Rubens mit halben Monden [1] in einer Fahne die Geschichte näher an's Herz gebracht.

— —

Die Entführung der Töchter des Leukippos von den Dioskuren. [2]

Man hat auf der Galerie bis jetzt nicht recht gewußt, was dies Gemälde eigentlich für eine Geschichte vorstellen sollte, und ihm daher mutmaßlich allerlei Namen gegeben. Ich selbst hielt es, immer von andern Dingen zerstreut, bloß für eine Phantasie des Malers und glaubte, daß er, wie der Psalmensänger vom Erker, einmal eines andern Fröhlichkeit im Bade gesehn [3] und sich unter fremdem Namen lediglich an einem Pinselraube begnügt habe, [4] weil es ihm ein wenig zu grausam gedünkt, sich dabei als König aufzuführen. Und da mir jedoch, in dieser Einbildung, verschiedenes nicht genug geraubt war, so ließ ich meine Nachlässigkeit diese Momente [5]

---

[1] Türkische Halbmonde, zur Verdeutlichung des orientalischen Charakters; sonst natürlich ein Anachronismus.

[2] Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 727. (Heinse schrieb Leykippos und als Note: vulgo Leucippus.)

[3] Zweites Buch Samuels oder der Könige. Kap. 11 (Davids Ehebruch und Todschlag): V. 2 „Inzwischen nun dieses (Kriegszug des Joab) sich zutrug, geschah es, daß David am Nachmittag von seinem Lager aufstand, um sich auf dem Dache des königlichen Hauses zu ergehen; und er sah ein Weib sich baden gegenüber von seinem Dache; das Weib (Frau des Urias) aber war sehr schön.". V. 4 „Und David sandte Boten und ließ sie holen."

[4] Rubens habe den Raub eines geliebten Weibes nur in effigie ausgeführt.

[5] diese Momente — in diesen Augenblicken.

für Gutheit durchschleichen; sintemalen ich mir zum Gesetz gemacht, nicht eher an einem sonst fürtrefflichen Menschen etwas zu tadeln, als bis ich den Grund davon erkenne und von schweren Pflichten dazu genötigt werde.

Das Gemälde ward also durch meinen Begriff von mir angesehn, wie andre dasselbe durch ihren Begriff von der biblischen Geschichte der Dina[1]) betrachteten, durch ihren Begriff von dem Fragment eines Sabinerinnenraubes, von der Geschichte — der Himmel weiß, was für — einer Prinzessin Armenia und so weiter: und folgendergestalt dem Maler große Gewalt angetan.

Heute früh geh ich auf's Feld und stecke den Theokrit in die Tasche; gerat auf einer Anhöh an einen Bach unter eine hohe, schattichte Eiche, wodurch der Wind spielte, und pflanze mich in's Grüne; blätterte nachher in dem, was ich bei mir hatte, und besah, weil meine Augen keine Lust zu lesen hatten, obenhin die Namen und stoß endlich mit der Nase auf die „Entführung der Töchter des Leukippos von den Dioskuren", und finde das verlorne Gemälde.

Zwar ist schon gemutmaßt worden, daß die Reiter darin auch Kastor und Pollux sein könnten, weil es ihrer nur zwei sind; indessen wußte man dabei doch nichts mehr als bei der Geschichte der Dina, außer daß man eher aus den Liebesgöttern und der griechischen Kleidung des einen Reiters klug werden konnte. Mich hinderte immer die Figur des Pollux, wie ich weiter berühren werde, eben so zu meinen, und die Idylle des Theokrit war mir eben nicht im Sinne und Homer hatte dieser Entführung nicht gedacht.

Aber genug und satt davon.

---

[1]) Erstes Buch Mosis. Kap. 30 u. 34. (Dina, die Tochter Jakobs und der Lia, wurde von ihren zwei Brüdern Simeon und Levi aus dem Hause ihres Gatten Sichem durch einen Raubzug gegen die Stadt Salem zurückgeholt).

Es ist die Entführung der Bräute des Lynkeus und des starken Idas,[1]) wobei die Söhne der Leda, wenn es sich zugetragen, wie Theokrit zu ihrem Lobe singt, nun freilich mehr gezeigt, daß ihr Vater ein Schwan gewesen, als in unserm Gemälde, wo sie nicht so sehr Halbgötter zu sein scheinen und gütiger aussehn. Auch dürfte man heutiges Tages, wo der Gewalt der Natur Flügel und Kralle abgeschnitten sein soll, auf Prinzen, die Gleiches täten, kein solches Loblied anstimmen, wie Theokrit auf den Kastor, dessen heißer Begierde der Sizilianer[2]) noch dazu das letzte Hindernis seinen Vater Zeus mit einem Wetterstrahl aus dem Wege räumen läßt, damit sie in aller Gemächlichkeit sich austobe: ohngeachtet ihn Braut und Bräutigam freundschaftlich zur Hochzeit eingeladen hatten. Welches jedoch Pindar in der zehnten nemëischen Ode zur Ehre des Zeus ganz anders erzählt.[3])

Die Hauptperson in unserm Gemäld ist Kastor in griechischer Rüstung auf einem braunroten Rosse, dem ein Amor den Zügel hält, mit dem Pollux, der von seinem Schimmel gestiegen ist, dessen Zügel gleichfalls ein Amor hält. Kastor zur Rechten, Pollux zur Linken.

---

[1]) Theokrits Idyllen. „Die Dioskuren":

„. . . . Raubend führten hinweg die Zwillingssöhne Kronions
Zwei gar liebliche Töchter Leukippos. Aber von dorther
Folgeten stürmischen Laufs zwei Brüder auch, Aphareus Söhne,
Beide den Bräuten verlobt, der tapfere Idas und Lynkeus."

Zweikampf zwischen Kastor und Lynkeus; nach dem Falle des letzteren will Idas in den Kampf eintreten:

„Siehe, die ragende Säule des aphareischen Grabes
Faßt' und entrüttelte schnell mit der Hand der Messenier Idas,
Jenen zu werfen bereit, der den leiblichen Bruder gemordet.
Doch dem wahrete Zeus: aus den Händen ihm schlug er des Marmors
Kunstgebild und ihn selbst in flammendem Blitze verbrannt er."

(Übersetzt von J. H. Voß.)

[2]) Theokrit, geb. 300 v. Chr. zu Syrakus.

[3]) Siehe Anhang Nr. 7.

Kastor hebt auf freiem Feld eine ganz entblößte junge Dame — an einem rotseidenen Tuche (das ihr vom Rücken am Hintern durchgeht, der davon einen schönen Widerschein wirft) mit der Rechten um den in die Höhe gezogenen linken Schenkel am Knie herum, mit der Linken um den rechten Arm — nach seinem Rosse. Pollux hat dieselbe unterm linken Arm mit seiner rechten Schulter gefaßt und hält mit der linken Hand ihre Schwester unter der rechten Achsel.

Die Schönheit der Gruppe ist schwerlich mit Worten nur einigermaßen sinnlich zu machen.

Kastors Roß steht rechter Seite des Gemäldes zu und der Schimmel bäumt sich von der Linken her in die Höhe. Die beiden Jungfrauen sind in vollem Licht vor den Pferden in der Mitte.

Die erste, von der linken Seite her, mit den Brüsten und dem Kopf von ihrem Räuber abgedreht, der den linken Schenkel mit dem Knie schon oben am Sattel hat, indes sie das rechte Bein mit dem Schenkel am Pferde sinken läßt, den linken Arm über des Bruders Schulter hinausstreckt und die rechte Hand an des Räubers Arm über das gehobene Knie hält.

Die zwote steht, gleichfalls von der linken Seite, an der ersten; erstaunt sich sträubend und den Rücken in die Seite krümmend, mit dem Gesicht nach dem Kastor sehend und mit der Linken ihren Räuber etwas von sich haltend, der sie unter der rechten Achsel faßt. Ihr rechtes Bein steht, bis auf den Schenkel, welcher sich schräg zieht, noch gestemmt auf den Boden und der linke Schenkel, der ganz zu sehen ist, berührt fast mit dem Knie die Erde.

Pollux ist nackend, so weit man ihn sehen kann; denn die Mädchen verbergen von ihm Unterleib und Schenkel.

Kastors Gesicht ist wahrhaftig schöne männliche Jugend, im aufgesproßten braunen, krausen Barte. Inbrunst leuchtet überall hervor. Die erhabene Stirn, das in süßer Begierde Wollust ziehende Auge, die Lippen voll Glut und die Wangen voll

Scham, der nervichte Arm und das Hippodamische[1]) der Stellung machen einen reizenden Räuber. „Ach, daß ich dir Leid tun muß! (flüstert er) aber es war nicht möglich, daß du die Meine nicht sein solltest!“ Das Bittende, die Zärtlichkeit ist unbeschreiblich: und die Kühnheit in dem über den Augen Hervorgehenden der Stirn und die Blüte der Stärke.

Die Jungfrauen sind beide ganz nackend in blonden Haaren, die los und in Flechten den Lüften zum Spiele dienen, wie aus dem Bett oder Bade; und in Jugendfülle, die im Zeitigwerden ist. Der Ausdruck im Gesicht der ersten ist unbeschreiblich fürtrefflich: Ergebung, in der Ohnmacht zu widerstehen; Scham und das süßstechende Gefühl derselben und Außenbleiben der Überlegung. Die Brüste schwellen sich empor in der drängenden Lage. Sie wendet das Gesicht vom Räuber und schielt doch zurück. „Ha, nun bist du weg! (scheint sie zu seufzen) er hat dich!“ und doch furchtsame Hoffnung künftiger Freuden. Der junge Halbgott, der das goldne Vließ zurückgebracht und den Archipelagus von den Räubern befreit, hat wider ihren Willen mehr Liebesgewalt über sie als ihr Bräutigam, was bei einem Mädchen nicht anders sein konnte; aber doch geht ihr dessen Schicksal nahe. Es ist Furcht und Liebe; Zweikampf zwischen Moral und Natur; um die Augen das Bange und Süße, um die Lippen das Weinen und Lächeln. Nur eine Phantasie, wie Rubens hatte, konnte diesen Ausdruck treffen. Ihr Leib schwebt wie eine Rose im Gepflücktwerden.

Die zwote ist im Profil, voll Schönheit und Mädchenheit, und scheint sich auf das, was Mann ist, in Unschuld ein wenig zu verstehen. Sie blickt, sich lässig sträubend, nach dem Kastor und was dieser mit der Schwester anfängt, und blickt nach ihm nicht ungern, und lieber als nach dem, welchem sie zu Teile werden soll. Die Drehung und das Ringen in

---

[1]) Vom griech. hippódamos (Rossebändiger); hier zur Bezeichnung der athletischen Stärke und Energie gebraucht.

den Muskeln des Rückens, wie überhaupt das Fleisch des ganzen Rückens gehört unter die fürtrefflichste Malerei.

In beiden ist Übergang von einem Glück zu einem größern; Furcht und Hoffnung; noch Mond und Stern im Herzen und Aufgang und Sonne vor den Augen.

Den Polydeukes[1]) hab ich nie für eine Person von gleichem Stand mit dem Kastor nehmen mögen, denn er sieht mehr einem Begleiter und Gehilfen gleich; und man könnt ihn, wenn es nicht so sein müßte, gar leicht für einen Sklaven halten, der treulich beisteht und, nicht ohne Bedauernis, voll Freuden ist über den glücklichen Fang.

Jedoch läßt sich Rubens dabei entschuldigen und wohl gar rechtfertigen. Er bezog alles auf den Kastor, weil es ihm vermutlich nicht wahrscheinlich dünkte, daß beide Brüder sich auf einmal zugleich in zwo Schwestern so heftig verliebt hätten, daß sie dieselben ihren edlen und tapfern Bräutigamen, die sie noch dazu zur Hochzeit eingeladen, mit Gewalt entführen müssen. Pollux entführt also die eine seinem Bruder zu Gefallen, welches sie auch zu merken scheint; und sein Ausdruck war ihm daher in seinem Klopffechtergesicht nicht sehr vorteilhaft.

Kastor hat an der Einfassung des grünlichen Brustharnisches einen Medusenkopf. Pollux ist ganz ohne Kleidung bis auf die Beine, welche geschnürt sind. Der eine Amor denkt: „Wird euch nichts Böses widerfahren;" und der andere sieht schalkhaft aus und hat viel zu tun mit seinem Schimmel. Beide waren hier nicht überflüssig. Die Pferde sind stolz und wild und voll Feuer; doch scheinen sie zu fühlen, wobei sie zugegen sind.

Das Licht fällt auf die Mädchen, wie gesagt, und Roß und Mann erhebt das zarte Fleisch derselben unvergleichlich.

---

[1]) Griech. Name für den lat. Pollux: im Orig steht Polydeykis.

Überhaupt gehört es unter die schönsten Stücke im Kolorit, die wir von ihm[1]) haben.

Es ist der malerischeste Moment dieser Entführung, obgleich noch zwo Szenen darin[2]) ebenfalls sehr malerisch sind. Die Figuren sind beinah in Lebensgröße.

Der Regenbogen.

Eine Landschaft.[3])

Bilden Sie sich in Gedanken die schönste und fruchtbarste flamändische Gegend ein, über die an einem Sommernachmittag ein warmes, schwüles Gewitter mit Blitz und Strahl und Schlag und Regenguß gezogen, in dessen letzten elektrischen Wolken ein Regenbogen mit einem Streif-Widerschein rund herum entsteht, der an dem einen End in einen lustigen Wald steigt, in welchem das Wetter vorübergegangen: Wovon linker Seite des Gemäldes noch ein Trüppel[4]) Bäume auf einer moosigten Anhöhe zu sehen ist, hinter welcher dazwischendurch krumm herum ein klarer Fluß hervor sich wässert, woran ein Hirt, der, wie der Himmel wieder heiter wird, seine Rinder hervorgetrieben, die herumstehen und hineingehen und darin auf ihre Furcht trinken und sich abspiegeln; und an dessen Ufern an der Krümme weiter her in Schilf und Rohr und Beergesträuch Enten den Regen von den Flügeln schütteln und flattern und schreien und sich gütlich tun. Dann kommen ein Paar Dirnen, die den Leuten Essen auf's Feld gebracht, mit leeren Töpfen, und in deren Mitte ein junger Bursch mit einer Heugabel, der liebkosend der Schönen linker Hand etwas gesagt hat, worüber sie lächelnd stilleschweigen und wo anders hinsehen muß; und seitwärts her ein Fuhr-

1) Rubens.

2) In Theokrits Erzählung.

3) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 761

4) Deminutivum von Truppe.

mann mit einem Heuwagen, der[1]) auf dem einen seiner zween Gäule wohlgemut dasitzt und das verliebte Pärchen als ein Schalk betrachtet. Darneben eine in voller Frucht stehende Saat. Weiter jenseits Heuhaufen um einen vielschössigen schlanken Erlenstamm, wovon[2]) zwei Mädchen und ein junger Kerl auf einen Wagen laden. Und endlich hinan die herrlichste Ebene voll Buschwerk, Gartenfeld und Dorfschaften in die blaue Ferne, welche nach und nach noch im Regennebel sich verliert.

Die wiederkommende Helle, die Frische, der aufsteigende Duft über Gras und Blatt, das Naß auf den herabsinkenden Zweigen, der Segen des Herrn in Saat und Feld, der stärkende Geist der aufgetanen Fruchtbarkeit spricht und lebt einen an, der des Gemalten nicht unkundig ist, wie aus wirklicher Natur.

Außer diesem herzlichen Gefühl im Ganzen, das alles so warm in sich hegt und womit vielleicht nur wenig Claudiusse,[3]) Salvator Rosas, Poussins und Teniers, wenige von meinen himmlischen Freuden zu vergleichen sind, ist diese Landschaft noch ein Meisterstück von Pinsel, ob er gleich schwerlich länger als einen Tag daran gearbeitet hat und die Farbe so leicht und dünn aufgetragen ist wie Buchstabe. Jeder Maler, der sich etwas einbildet, mag da stille stehen und die Zauberei betrachten, ohne sich von dem unausgemalten Regenbogen stören zu lassen, mit dessen Farben Rubens keine Schülerspielerei zu treiben hatte. Die Bäume sind keine von Both,[4]) das Laub nicht Blatt von Blatt aufgefasert,[5]) aber

---

[1]) Merkwürdige Satzkonstruktion.

[2]) Von den Heuhaufen.

[3]) Claude Lorrain (eigentl. Claude Gelée), 1600—1682, franz. Landschaftsmaler. David Teniers d. J., 1610—1690, niederländ., naturalist. Maler besonders von Szenen aus d. Bauernleben.

[4]) Jan Both, 1610—1652, niederländ. Maler nach der Art Claude Lorrains. Seine Landschaften leiden an mangelhafter Ausführung des Details. (Heinse schrieb Bott; es kann aber nur Both gemeint sein.)

[5]) Im Orig. aufgefaßert. (Schon von Laube durch „aufgefasert" ersetzt.

doch so erkennbar in Stamm und Zug und Laub und Bewegung, so lebendig und ungemacht in ihrer Grüne, als die seinigen nur immer sein können. Die Saat reift allmählig heran und steht in dichten Halmen vom Regen geschwängert; und wenn man's am Holze sieht, ist's weiter nichts als grüner und gelber Strich; weswegen nun freilich auch die EingevanderWerffierten[1]) sie mit scheelem Aug mögen ansehn. Perspektiv gehört darin unter das Fürtrefflichste, was man in dieser Art sehen kann. Kurz, es ist eine Gegend so voll frischer Wärme und Fruchtbarkeit, daß jeder Reisende seinen Postillion da Halt zu machen befehlen müßte; denn so was lebt man wenige Tage seines Lebens; und eigentlich das, was ich lediglich von der Malerei verlange: Genuß und Täuschung.

Rubens mit seiner ersten Frau, in Lebensgröße, in einem Garten.[2])

Er ist einer der wahrhaftig schönsten Männer, die man sehen kann. Sitzt, wie gelehnt, im Jugendstolze der ersten Mannheit, an einem schattenreichen Geländer von blühendem Geißblatt auf einer Bank; hat die linke Hand mit dem Daumen am Bügel seines gestützten, mit Brillanten besetzten Degens und die rechte auf dem linken, übergeschlagenen dicken Beine liegen, auf welche[3]) sein durch ihn durch und durch frohes und freundliches und sittsames, neben und unter ihm sitzendes schönes Weibchen die ihrige zarte mit der Fläche sanft auflegt.

---

[1]) Die Liebhaber der Werke Adriaen van der Werff's (1659—1722), eines wegen des glatten Fleischtones, des eleganten Vortrages und des zierlichen Geschmackes besonders geschätzten niederländ. Malers. (Im Orig. steht EingeVanderWerftierten: Laube setzte in seiner Ausgabe dafür EingeVanderwerfteten.)

[2]) Jetzt in München, a. Pinak. Nr. 782.

[3]) Auf die rechte bezogen.

Seine übervermögende Seele blickt unter dem freien Hut und unter der mutvollen, sich an den kühnen Brauen[1]) wölbenden Stirn, aus den lichtbraunen Feueraugen die Eigenliebe jedes Sterblichen darnieder und fängt ihm seine Art und Eigenheit. Die Nase steigt, wie reine Stärke, gerad durch's Gesicht; seine Wangen sind von gesunder Röte durchzogen; und in den Lippen sitzt, zwischen dem jungen Eichstamm von Bart, Adlerliebe zum Aufflug, wann's ihr gelüstet; so wie auf denen seines Weibchens die süße Huld und Traulichkeit. Sein Herz in der Brust scheint früh auf von einem Chiron[2]) mit Löwenmark genährt zu sein. Aus seinem ganzen Wesen strahlt sichfühlende Stärke und man sieht an ihm augenscheinlich, daß er mehr ist als alles, was er gemacht hat, mehr als sein Gott der Vater und Gott der Sohn und Gott der heilige Geist und seine Heiligen, Engel und Helden.

So sagt die Schrift, daß die Verklärten dereinst werden Gott schauen. O der unaussprechlichen Wonne, wenn unser Herz auf einmal ein Abgrund voll Entzücken von aller Welten Lebensquellen würde, die in einem Moment wie ungeheure Tiefen sich dahinein stürzten! Schwerer, grenzenloser Gedank', ich erlieg unter dir. Welcher Sterbliche, welches Phänomen vermag ihn zu ertragen!

Rubens erscheint hier als ein großer Mensch, voll Leben und Verstand, voll Saft und Kraft und frei von schwacher, vielleicht auch zarter Empfindung. Alles an ihm ungewöhnlicher Geist in seltner Mannheit und Wohlbehagen seines Zustandes, und doch geheimer Gedanke der Vergänglichkeit aller Lust der Jugend. Sie freut sich seiner Liebe und seines Ruhms und ist ganz in ihm, lebt bloß von seiner Seele. Ein liebliches Bild geistiger ehelicher Zärtlichkeit für

[1]) Im Orig. Braunen.

[2]) Chiron, in der griech. Mythologie ein Kentaur, Sohn des Kronos und der Philyra. Ausgezeichnet durch seine Arzneikenntnisse, erzog er in seiner Höhle auf dem Pelion viele Helden z. B. Asklepios, Jason und Achilles.

den, der's fühlen kann, von Bescheidenheit und wahrer Grazie; welche letztere doch mehr im Zug als in Form zu sehen ist. Er sitzt da wie die Natur in frischer Fruchtbarkeit und sie wie eine Rose in der Morgensonne der Liebe. Beide sind ritterlich gekleidet und sie in Schmuck und Pracht, aber doch in leichten Faltenwürfen, und der spanische Strohhut mit dem schönen Schlagschatten rechts der Stirn hin sitzt ihr lüftiger als unsern Damen ihre Federn.

Das Kolorit ist so wahr wie das Leben, besonders das Fleisch. Mit einem Wort: es gehört unter die Stücke, die er mit Lust gemacht hat.

Für diesmal genug, bester Freund. Ich bin des Beschreibens müde, wie Sie ohne Zweifel des Lesens. Ein andermal von Rubensens Art und Weise zu malen überhaupt, wovon ich noch nichts habe erwähnen können, da ich Ihnen bei dieser heißen Witterung von keinem seiner großen Gemälde etwas habe sagen mögen. Wir haben, außer den beschriebenen, noch vierzig Stücke unter seinem Namen, worunter nur ohngefähr dreißig echt, die meisten davon aber doch zuverlässig von ihm selbst ganz ausgemalt sind. Man könnt ihn am sichersten erkennen aus seinem wirklichen Tage, da seine Schüler und Kopisten meist einen geträumten haben, wo man gleichsam nur sich sehen läßt; wenn man ihn an seinem leichten, freien, ungeleckten, entschiedenen, auf den rechten Standpunkt gewiß wirkenden Pinselstriche nicht zu erkennen wüßte.

Heinse.

Anhang.

1.

„Der teutsche Merkur" erschien zu Weimar 1773—1789 (im Jänner 1773 „des ersten Bandes erstes Stück"), Kleinoktav-Format, in monatlichen Heften (mit je einer Porträtbeilage), die mit vierteljährig durchlaufender Seitenzählung ausgegeben wurden unter dem jedem Vierteljahrgang vorgesetzten Titel z. B.: „Der Teutsche Merkur vom Jahr 1777. Ihro Römisch-Kayserlichen Majestät zugeeignet. Mit Königl. Preuß. und Churfürstl. Brandenburg. gnädigstem Privilegio. Drittes Vierteljahr. Weimar." 1790—1810 wurde er fortgesetzt als „Der neue teutsche Merkur". Christoph Martin Wieland leitete die Herausgabe und Redaktion bis 1795, erschien aber erst 1790 auf dem Titelblatt als Herausgeber. Ihn unterstützten 1773—76 und 1780—85 Friedr. Justin Bertuch, 1780 J. G. D. Michaelis, 1784—88 K. L. Reinhold, vorübergehend auch die Brüder Jacobi, ferner Merck und Schiller. Die Jahrgänge 1796—1810 redigierte K. A. Böttiger fast ganz allein. Der T. M. war eine nach dem Vorbild des „Mercure de France" geschaffene Monatsschrift großen Stils ohne ausgesprochene Parteirichtung, zu deren Mitarbeitern die meisten angesehenen Schriftsteller gehörten. (Vgl. hiezu R. F. Arnold, Allg. Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Straßburg 1910.) — Heinses Gemäldebriefe erschienen im T. M. 1.) 1776, IV. Bd., Oktoberheft (S. 3—46): „Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. Aus Briefen an Gleim von Heinse"; die Beschreibungen einschließlich Leonardo da Vincis „Christuskind im Freien." 2.) 1776, IV., Novemberheft (S. 106—119): „Fortsetzung des Schreibens über einige Gemählde der Düsseldorfischen Gallerie"; die Beschreibungen einschließlich Annibale Caraccis „Susanna". Dieses Bändchen enthält auch u. a. „Gesammlete neue Bemerkungen Winckelmanns, als ein Beytrag zur Kunstgeschichte, aus den Monumenti inediti

desselben", ferner von F. H. Jacobi „Allwills Papiere" (Forts. von 1776, II.), politische Neuigkeiten und schließlich (S. 288) einige Druckfehler-Verbesserungen für die erste Hälfte (Oktober) des ersten Gemäldebriefes. 3.) 1777, II., Maiheft (S. 117—135): „Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. An Herrn Canonicus Gleim. Fortsetzung". Bespricht die herkömmliche Ausbildung der Maler und Rubens' Leben und Schaffen. Weiterer Inhalt dieses Bändchens u. a.: „Ariosts Zwietracht. Probe von Heinsens Uebersetzung des wüthenden Roland. Gesang 14, Stanze 68 u. f." mit Wielands hämischer Schlußbemerkung: „Aber ohe! iam satis est." Ferner „Freundschaft und Liebe. Eine wahre Geschichte, von dem Herausgeber von Eduard Allwills Papieren" (von F. H. Jacobi; später „Woldemar" betitelt), schließlich von Wieland: „Die Griechen hatten auch ihre Teniers und Ostaden". 4.) 1777, III., Juliheft (S. 60—90): „Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. An Herrn Canonicus Gleim". Schluß der Briefe, Gemälde von P. P. Rubens. In diesem Bändchen befindet sich auch der längere kunstästhetische Aufsatz von Wieland: „Gedanken über die Ideale der Alten. (Veranlaßt durch das Vierte Fragment im 3 ten Bande der Lavaterischen Physiognom. Fragmente.)" — Mit Ausnahme der einzelnen beschriebenen Gemälde sind die Briefe in continuo gedruckt und die verschiedenen Materien nicht durch Überschriften angezeigt.

2.

In einem Briefe vom 8. Sept. 1775 schrieb Heinse aus Düsseldorf an Gleim:[1])

„. . . Was sagen Sie zu meiner Sappho?[2]) Wo ich was davon höre, hält man sie für mein M e i s t e r s t ü c k, und sogar die ernsthaften Männer, die Schulrectoren, Professoren der Antiquitäten, und Gottesgelehrten, die alle neuern Werke der schönen Litteratur für Schaum und Spreu achten, nennen sie: e i n ä c h t e s K u n s t s t ü c k, K u n s t w e r k, von schweerem Gehalt und großer Schönheit pp und haben mich dadurch liebgewonnen. . . ."

---

[1]) K. Schüddekopf, Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. II. S. 13, W. Heinse, Sämtl. Werke. Hg. von Schüddekopf. IX. S. 253.

[2]) „Leben der Sappho". Siehe E i n f ü h r u n g S. 11.

Gleim nannte Heinses „Leben der Sappho" erst wieder in einem Schreiben an Heinse vom 7. Mai 1779,[1]) weshalb der von Heinse unterm 8. Nov. 1776 erwähnte Brief Gleims[2]) über „Sappho" vielleicht als verloren anzusehen ist.

Am 19. März 1776 schrieb Heinse an Gleim:[3]) „. . . Kurze Antwort nur noch einmahl itzt auf das, was Sie mir schreiben; nächstens ein Geistes- und Herzensgespräch, wie einen Morgen in Ihrem blühenden Sanssouci, oder eine Stufenbergische Spazierfahrt. . . Ich habe nicht viel Lust und Liebe mehr, daran (an Jacobis „Iris") zu arbeiten. Ich bin so nicht auf dem rechten Wege. Ein neues Ganzes, Gedicht oder Roman, so voll und jung aus der Seele, wie Göthens liebe Laïdion, ist besser Werk, als Ruhm für mich aus zwölf Irisjahrgängen. Apelles hätte so Frucht seyn können, wie Laïdion Blüthe war; allein ich habe itzt ganz andre Dinge in Herz und Geiste. . . ."

An diese Stelle knüpfte Gleim an in seiner Antwort vom 18. April 1776:[4])

„»Nächstens ein Geistes und Herzens-Gespräch wie einen Morgen in Ihrem blühenden Sanssoucis, oder eine Stufenbergische Spazierfahrt« —

Auf dieses Herzens und Geistes-Gespräch, mein bester Heinse, hab' ich gewartet, und ich komme diesen Augenblick, aus meinem nun bald blühenden Sanssoucis, ging unter den Knospenvollen Kirschbäumen, und dachte: Wäre doch mein lieber Heinse hier, wenn ihr alle, meine lieben Bäume, nun bald in Liebesbegattungen zerschmelzet — Wär' er dann doch hier, bey seinem Gleim und hätte so einen Morgen so eine heitre gute Seele wie er hatte, damahlen, als wir von Apelles und Alexander, und Pericles, und jenem großen Jahrhundert uns besprachen, in welchem die Menschen waren, was wir so gern wollen, daß sie's immer seyn möchten.

O mein bester Heinse, wären Sie jenen Ihren Zusagen getreu geblieben, hätten Sie denselben sich nicht entführen gelaßen, welch' ein unsterbliches Werk hätten wir dann schon itzt, und welche Geistes-Wonne hätte Vater Gleim, der seinen Heinse liebt, wie seinen leiblichen bestgerathensten Sohn. . ."

---

1) Schüddekopf, a. a. O. S. 26 f., S. W. IX. S. 267 f.
2) Schüddekopf, a. a. O. S. 29.
3) Schüddekopf, a. a. O. S. 103.
4) Schüddekopf, a. a. O. S. 45, S. W. IX. S. 324. Vgl. Anhang Nr. 3.

Das „Geistes und Herzens-Gespräch" ist wohl der Anfang von Heinses Gemäldebriefen, in meiner Ausgabe als Einleitung bezeichnet. Heinse sagte später selbst (vgl. Anhang Nr. 3), daß er an den Anfang der Gemäldebriefe die erste Hälfte eines an Gleim gerichteten, aber nicht abgesendeten Schreibens gestellt habe. Möglich, daß dies nur die „Einleitung" war; vielleicht gehörte aber auch der zweite Abschnitt, von mir „Über die Malerei und die Schönheit" nach Heinses eigener Angabe betitelt, dazu, denn die andere Hälfte des genannten Schreibens, die Gleim von Heinse für den Beginn des nächsten Stückes (T. M. 1777, II.) angekündigt wurde und „Über die herkömmliche Ausbildung der Maler" handelt, schließt anscheinend in den ersten Zeilen an jene ästhetische Auseinandersetzung an. Daß ein ursprünglicher Privatbrief hier verwendet wurde, darauf deutet ja auch Heinses an den Beginn des zweiten Briefes gestellte Notiz: „Der Anfang fehlt, so wie verschiedene persönliche Stellen: weßwegen das Erste für manche Leser vielleicht einige Dunkelheit haben mag, die sich aber doch gleich aufklären wird". Demnach gehörte also der Abschnitt „Über die herkömmliche Ausbildung der Maler" zu jenem recht ausführlichen Privatschreiben. Gewiß nur als Gemäldebrief für die Öffentlichkeit verfaßt wurde „Peter Paul Rubens" und „Einige Gemälde von P. P. Rubens" (im Orig. als zusammenhäng. Ganzes gegeben), zumal da Heinse in den Übergangszeilen nach dem Schluß seines „Johannes in der Wüste" verspricht: „Nächstens noch einen Brief, und einen allein über Rubens". Aus diesem Versprechen könnte man endlich auf eine weitere Möglichkeit schließen, daß nämlich dieser „noch eine Brief" eben der Abschnitt „Über die herkömmliche Ausbildung der Maler" ist und eigentlich als selbständiger Gemäldebrief gedacht war. Dann bildeten nur die wenigen Eingangszeilen hiezu jene andere Hälfte des Briefes an Gleim. Jedenfalls ist der Sachverhalt nicht ganz klar und wird sich auch durch Kombinationen kaum je aufhellen lassen, da das Manuskript der Gemäldebriefe verloren ist. Gleim hat es vor dem Druck nicht zu Gesicht bekommen (vgl. Anhang Nr. 3).

Dadurch erscheint aber die von mir vorgenommene Unterteilung der Briefe samt den Überschriften wohl einigermaßen gerechtfertigt. Im „T. Merkur" sind die Gemäldebriefe ohne besondere Gliederung gedruckt; ob Wieland da

nach gewohnter eigener Willkür verfuhr oder ob Heinse selbst der Einteilung keine Sorgfalt zuwandte, wie er ja auch in mehreren Briefstellen verschieden darüber sprach, läßt sich nicht mehr entscheiden. Wohl aber hätte er in jenem, auch von Gleim sehr gewünschten separaten Abdruck der Gemäldebriefe es an einer übersichtlichen Einteilung sicher nicht fehlen lassen. Diese Überlegung leitete mich bei Gestaltung der vorliegenden Ausgabe, die doch einem anderen Zwecke als der philologischen Kritik dienen soll, wenn sie auch deren Ergebnisse dankbar verwertet.

3.

Heinse an Gleim.

Düsseldorf, den [illegible] November 17[illegible].

Heiliger Vater Gleim!

So eben hab' ich den October vom Merkur erhalten, und sehe mich, um nicht zu spät zu kommen, genöthigt, Ihnen noch diese Viertelstunde vor Postschluß zu schreiben, ob ich Ihnen gleich in so wenigen Augenblicken nichts von allem dem sagen kann, was ich Ihnen zu sagen habe.

Zu Anfang dieses Stücks steht die erste Hälfte eines Briefs von mir, womit ich Ihnen für den Ihrigen über meine Sappho eine unvermuthete Freude machen wollte; da der Verfasser von Allwills Papieren denselben über alles, was ich je geschrieben, gepriesen und erhoben. Ich hoffe wenigstens, daß Sie mir diese Freyheit vergeben werden, wenn Sie die zwote Hälfte davon im nächsten Stücke sehen, die wegen Mangel an Raum nicht eingerückt werden konnte, und Ihnen vielleicht angenehmer seyn wird als die erste, so wie die folgenden Briefe. Wünschte, die letztern Ihnen vor dem Drucke schicken zu können; allein es ist zu weit mit der fahrenden, und zu kostspielig mit der reitenden. Von dem zweyten, der die Beschreibung von 1[illegible] Stücken[1] des Rubens enthält, will ich Ihnen aber doch das vorzüglichste in Briefen nach und nach beylegen.

Es ist mir höchst ärgerlich, daß ich Ihnen auf den Raub so Knall und Fall schreiben muß, da ich Ihnen so

---

1) Beschrieben wurden im 3. Stück [illegible].

lange nicht geschrieben; aber ich kann nicht anders, weil ich Sie nicht im Verdruß über einige durch Druckfehler jämmerlich verunstaltete Stellen bis auf den folgenden Posttag lassen kann. Die Correctur des Merkur muß ganz kläglich bestellt seyn, da in nicht drey völligen Bogen 20 abscheuliche Druckfehler sich befinden, worunter verschiedene so Gottserbärmlich garstig sind, daß sie einem das Schreiben verreden machen, da sie gänzlich den ersten Eindruck verderben. Es hat mir lange Zeit nichts so weh gethan, so ins Herz mir gestochen, als dieß häßliche Ungeziefer, und ich möcht ich weiß nicht lieber was dafür gelitten haben. Das schlimmste dabey ist noch, daß Meister Wieland auf die Ehre seines Merkurius so sehr erpicht ist, daß er ihn nicht einmahl eines Druckfehlers beschieden wissen will; und ich werde bitten und betteln müssen, und Fürsprache gebrauchen, damit er nur die 4 infamsten davon anzuzeigen für gut befinde.

Hier ist das Rackerzeug nach einander; ausrotten Sie's ja aus Ihrem Exemplar, und verfolgen Sie's aus Liebe zum Guten, wo Sie können und vermögen. [Folgt das Druckfehler-Verzeichnis. Dessen Schluß:]

S. 33. (richtig S. 30.) Z. 4. Die heilige Familie ist eins der ersten, das ist, frühesten, jüngsten Stücke von Raphael, das er in seinem 18 Jahre gemacht haben soll; aber noch lange nicht eins seiner schönsten. Wieland glaubte vielleicht gar, in einem unseeligen Augenblick für die Kunst zwischen Schlaf und Wachen, nach einem feisten Mittagsmahl, ich hätte zu viel gesagt mit dem Wort eins seiner ersten, indem er in diesem unseeligen phlegmatischen Augenblick darunter verstand eins seiner vollkommensten; und strich ersten aus, und setzte darüber eins seiner schönsten, um das schwärmerische Feuer des Jünglings ein wenig mit seinem Sokratischen Wasser zu mildern: obgleich das unmittelbar darauf folgende augenscheinlich zeigt, daß hier das Wort ersten im simpelsten Wortverstande genommen worden, und ausserdem [anders] keinen rechten Sinn hier hat; und zum Ueberfluß noch einmahl hernach mit dem Beweis dasteht. Diese Verbesserung, wenn es kein Druckfehler ist, wie eben nicht wahrscheinlich, läßt sich zu den unglücklichsten Rammlerischen gesellen. Sie ist mir um desto fataler, und mir konnte dabey nichts ärgers widerfahren, weil diese Briefe Aufmerk-

samkeit am Pfälzer Hof erregen, und bey unsern Mahlern Aufsehens machen werden, und diesen das Wort eins der schönsten Gemählde, als abgeschmackt und albern vorkommen muß. Sagen Sie selbst, ist so was nicht zum Fingeranbeißen!

Eben so scheint es auch, als habe Wieland am Ende aus der jüngsten Mutterliebe jugendliche gemacht [in der Beschr. von van Dycks „Madonna mit dem kleinen Jesus"]; da ich doch mit dem Wort jüngste was ganz anders sagen will; ich durfte mich hier nicht so bestimmt ausdrücken, als ich gerne gewollt hätte. Die großen Mahler haben fast durchgehends in ihren Madonnen ein zärtliches liebevolles Mädchen geschildert, das zu früh ins Kindbett gekommen; und die höchste jungfräuliche Schönheit, und das himmlische hinzugedichtet. Madonna ist nicht bloß liebende Mutter, wie in seiner Brieftasche (an den den Teutschen nicht werthen Declamationen, Affectationen, und Raisoniererereyen übers Theater) Göthe sagt; sondern sie ist Mehr und Weniger. Mehr: eine Art von Göttin, geliebte Cirkaßerin Gottes des Vaters, Danae des Zevs. Weniger: Nicht Eheweib, sondern schaamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist, und nicht weiß, wie; und dafür erkenntliche Liebe gegen ihren Joseph zeigt, den geduldigen zärtlichen Hörnerträger, der ihn auf seine Rechnung nimmt. Dieß ist die Madonna von Raphael, und er konnte dazu kein beßer Urbild, beßer Modell finden, als seine liebste Maitresse.

Wenn Wieland nach seiner betrübten Notenmacherischen Krankheit nunmehr nur nicht in die Seuche und Pestilenz solcher Verbeßerungen verfällt! Ein Glück ist's noch, daß dieß klägliche Schicksal nur diese zwey Worte betroffen hat; ob es gleich herb und bitter genug ist.

Ich zittere und bebe für die folgende Helfte wegen der Druckfehler; wenn nur mein Johannes in der Wüste nicht verhunzt wird, das beste vielleicht, was ich je geschrieben. Es wird mich ein Schauder überlaufen, wenn ich wieder für den Merkur schreibe, welches ich leider muß! und mir Eiskalt wie einem armen Sünder durchs Gebein gehn, wenn ich das folgende Stück in die Hand nehme. Wer kann seine Gestalt mit einem ausgeschlagenen Auge, und einer gepletschten Nase so in Teutschland herum tragen laßen!

Jacobi ist schon die vorige Woche abgereist, wie Sie wißen werden; ich hab' ihn acht Stunden weit begleitet.

Mehr kann ich nicht für dießmahl. Erzürnen Sie sich nicht zu sehr über die Druckfehler, bald will ich alles wieder besonders herausgeben, als ein für sich bestehendes ganzes Werk; als ein kleins Vorspiel von Italien.

Behalten Sie mich lieb Mann nach meinem Herzen! Nächstens von allem dem, was ich Ihnen zu sagen habe.

Ihr

Heinse.

4.

Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, II. 4: „Die Statue des Apollo (vom Belvedere) ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle anderen Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf

seinen Lippen, und der Unmut, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Nüstern seiner Nase und tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarte, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbt, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt. Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt; es scheint gesalbt mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir raten und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten".

5.

Peter Paul Rubens wurde am 28. Juni 1577 zu Siegen in Westfalen als sechstes Kind des Antwerpener

Rechtsanwaltes und Schöffen Jan Rubens geboren. Der Vater hatte sich 1568 als Reformierter vor der Tyrannei des Herzogs von Alba nach Deutschland geflüchtet und war in Köln der Rechtsrat Annas von Sachsen, der Witwe Wilhelms von Oranien, geworden. Da er sich mit Anna in ein sträfliches Verhältnis eingelassen, wurde er auf Betreiben der Verwandten der Fürstin mehrere Monate lang im Schloß Dillenburg gefangen gehalten, schließlich durch die Fürbitte seiner Gattin Maria Pypelincx in Freiheit gesetzt, mit der Verpflichtung, in Siegen seinen Wohnsitz zu nehmen. 1578 erhielt Jan Rubens die Erlaubnis, nach Köln zu übersiedeln, wo er 1587 starb. Seine Witwe kehrte 1589 mit den Kindern nach Antwerpen zurück. Nachdem der junge P. P. Rubens dort drei Jahre hindurch die Lateinschule besucht hatte, wurde er 1590 Page bei der Gräfin Lalaing in Oudenaarde. Seine ersten künstlerischen Studien machte er bei dem Landschaftsmaler Tobias Verhaecht (van Haecht), arbeitete dann bei Adam van Noort und war schließlich während vier Jahren Schüler des Otto Vaenius (Ottavio van Veen). Am 9. Mai 1600 trat Rubens eine Studienreise nach Italien an, schon als Meister der St. Lukasgilde, in die er 1598 aufgenommen worden war. Von Venedig nahm den jungen Vlamen der Herzog von Mantua, Vincenzo von Gonzaga, mit in seine Residenz, die im Palazzo del Tè eine Bildergalerie von unschätzbarem Wert barg, namentlich durch viele Arbeiten Tizians. Um einige Gemälde zu kopieren, wurde Rubens 1601 vom Herzog nach Rom geschickt. Dort erhielt er 1602 vom Erzherzog Albrecht, dem Statthalter der Niederlande, den Auftrag, für die Kapelle der hl. Helena in der Kirche Sta. Croce in Gerusalemme drei Altarbilder zu malen. Nach Mantua zurückgekehrt, reiste Rubens 1603 nach Spanien, um dem König Philipp III. und dessen Minister, dem Grafen Lerma, Geschenke des Herzogs zu überbringen. 1604 weilte er wieder in Mantua, dann zwei Jahre lang und abermals seit Anfang 1608 in Rom, studierte eifrig die Werke der großen italienischen Meister und schuf selbst viele Bildnisse und mythologische und religiöse Kompositionen. Wegen der schweren Krankheit seiner Mutter besorgt, eilte er nach Antwerpen, traf sie aber im Dezember 1608 nicht mehr lebend an.

Der Ruhm war ihm vorausgegangen. Im September 1609 wurde ihm der Titel eines Hofmalers des Erzherzogs

Albrecht und seiner Gemahlin Isabella verliehen, wodurch sich seine Tätigkeit in bisher ganz ungewöhnlichem Maße steigerte. Nachdem er sich 1609 mit Isabella Brandt verheiratet hatte, die ihm eine Tochter und zwei Söhne gebar, baute er 1610 in Antwerpen ein eigenes prächtiges Wohnhaus mit seinem Atelier. Im Jänner 1622 wurde Rubens von der Königin-Mutter Maria von Medici nach Paris berufen, um in dem von ihr erbauten Palais du Luxembourg den Ehrensaal auszumalen. Die Arbeit an den dazu notwendigen 33 Gemälden dauerte drei Jahre. Ein weiterer Auftrag, für einen Saal des Louvre Darstellungen aus der Geschichte Heinrichs IV. zu malen, beschäftigte ihn, mit Unterbrechungen, 1628–1630; diese Bilderserie blieb unvollendet, zwei Skizzen hieraus befinden sich in den Uffizien zu Florenz. Für König Ludwig XIII. hatte Rubens 1622 zwölf Kartons zu Teppichen mit der Geschichte Konstantins d. Gr. verfertigt. Wohl kam er nicht mehr nach Italien, dafür bereiste er abwechselnd Frankreich, Holland, Spanien und England, indem er seinen Künstlerruhm in den Dienst der Politik stellte. Mit politischen Sendungen hatten ihn schon 1623–1625 die seit 1621 verwitwete Infantin Isabella und König Philipp IV. betraut; 1628 weilte Rubens, vom König berufen, längere Zeit in Spanien, von dort reiste er nach London, wo er die Verhandlungen über die Bedingungen zu Ende führte, unter denen der Friede zwischen Spanien und England im November 1630 zustande kam. Die Vorverhandlungen hiezu hatte Rubens bereits 1627 auf Veranlassung des Herzogs von Buckingham mit dem englischen Agenten Gerbier in Brüssel gepflogen. Zum Dank hiefür wurde dem Künstler von seinem Fürsten der Titel eines Sekretärs des Geheimen Rates verliehen; König Karl I. von England bedachte ihn mit ausgezeichneten Ehren, indem er ihn zum Ritter schlug, ihm den bei der Zeremonie verwendeten ziselierten Degen schenkte und seinem Wappen einen aus der englischen Heraldik genommenen Leoparden beifügte. Bald nach seiner Rückkehr aus London verheiratete sich Rubens, da 1626 seine erste Frau gestorben war, 1630 zum zweitenmal und zwar mit der kaum sechzehnjährigen Helene Fourment, die in glücklicher Ehe ihm die letzten Lebensjahre verklärte und fünf Kindern, zwei Knaben und drei Mädchen, das Leben schenkte. Die bewunderswertesten Schöpfungen des Meisters zeigen das Bild dieser schönen Frau

Rubens starb am 30. Mai 1640 und wurde in der Antwerpener Jakobskirche begraben. Sein in Erz gegossenes Standbild wurde 1840 zu Antwerpen enthüllt. — Die Zahl der Werke von Rubens wird auf sechzehnhundert geschätzt, doch ist das jedenfalls zu hoch gegriffen; immerhin ist auch die besser verbürgte Zahl von zwölfhundert kaum glaublich, da Rubens so oft seiner künstlerischen Tätigkeit anderweitig lange entzogen wurde, wenn man auch bedenkt, daß er mit Hilfe zahlreicher Mitarbeiter schuf und an sehr viele Werke kaum die letzte Hand anlegte; die nötigen Kompositionen und Studien stammen aber alle von ihm selbst.

6.

Das 4. Buch der Könige, Kap. 18, V. 13. Im vierzehnten Jahre des Königs Ezechias zog Sennacherib, der König von Assyrien, herauf zu allen festen Städten Juda's, und nahm sie. 14. Da sandte Ezechias, der König von Juda, Boten zu dem Könige der Assyrier nach Lachis, und sprach: Ich habe gesündigt, zieh ab von mir, und alles will ich tragen, was du mir auflegest. Also legte der König der Assyrier auf Ezechias, dem König von Juda, dreihundert Talente Silbers, und dreißig Talente Goldes. 15. Und Ezechias gab alles Silber, das gefunden ward in dem Hause des Herrn, und in den Schätzen des Königs. 17. Aber der König von Assyrien sandte Tharthan und Rabsaris und Rabsaces von Lachis zu dem Könige Ezechias, mit einem starken Heere gen Jerusalem. Kap. 19, V. 14. Da nun Ezechias den Brief aus der Hand der Boten genommen und gelesen hatte, ging er hinauf in das Haus des Herrn, und breitete ihn aus vor dem Herrn, 15. und betete vor seinem Angesichte. 20. Und Isaias, der Sohn Amos, sandte zu Ezechias, und sprach: Dieses spricht der Herr, der Gott Israels: Was du mich gebeten über Sennacherib, den König von Assyrien, hab' ich gehöret. 21. Das ist das Wort, welches der Herr von ihm geredet: 22. Wen hast du gehöhnet, und wen hast du gelästert? gegen wen deine Stimme erhoben, und deine Augen aufgerichtet in die Höhe? Gegen den Heiligen Israels! 25. Hast du nicht gehöret, was ich von Anbeginn getan? Seit den alten Tagen habe ich es vorbereitet, und nun hab' ich's herbeigeführt, daß der Kämpfenden feste Städte zu wüsten Hügeln werden. 26. Und die darin wohnen, erschraken und wurden zu Schanden; wie das Heu des Feldes wurden sie und wie grünend Dächer-Gras, das verdorret, eh' es zur Reife kommt. 34. Und ich will diese Stadt beschützen, und sie retten um meinetwillen, und um Davids, meines Knechtes, willen. 35 Also geschah es in derselben Nacht, da kam der Engel des Herrn, und schlug im Lager der Assyrier hundert und fünfundachtzigtausend Mann. Und da er sich des Morgens aufgemacht, sah er alle Leichen der Toten: und er brach auf, und zog davon. 36. Also kehrte Sennacherib, der König von Assyrien, zurück, und blieb zu Ninive. 37. Und als er im Tempel des Nesroch seinen Gott anbetete, schlugen ihn Adramelech und Sarasar, seine Söhne, mit dem

Schwerte, und flohen ins Land der Armenier, und Asarhaddon, sein Sohn, ward König an seiner Statt.

Vgl. auch Jsaias, Kap, 36 u. 37.

7.

Die Dioskuren, aus Pindars zehntem nemeischen Siegsang auf Theaeos von Argos als Ringer.

In der Übertragung von J. M. Stowasser in der „Griechenlyrik".

Jn steter Reihenfolge, wechselweis
Wohnt heut das Paar beim lieben Vater Zeus,
Um morgen dann in unterird'scher Kluft
Zu hausen in Therapnas Felsenschluft,
Jndem sie so ein gleich Geschick erfüllen;
Denn Pollux wünschte dieses Los sich mehr
Als im Olymp zu wohnen [hoch und hehr].
Und selbst ein Gott zu werden ganz und gar,
Seit Kastor ihm im Kampf gefallen war,
Denn irgendwie um seiner Rinder willen
Erzürnt, hatt' Jdas ihn in jäher Hitze,
Verwundet mit der ehrnen Lanze Spitze.

Sieh' vom Taygetos scharfspähend sah
Jhn Lynkeus Auf dem Eichstamm saß er da,
Er, dem von allen Jrdischen fürwahr
Das schärfste Aug' zuteil geworden war;
Mit schnellem Fuß ereilten sie ihn balde
Ein großes Werk vollbrachten da gar schnell
Aphareus' Söhne; litten auch zur Stell'
Gar Schreckliches von Jovis Hand; denn schon
[Als Rächer] nahte Ledas andrer Sohn,
Verfolgend ihre Spur [im Eichenwalde].
Sie aber stellten sich ihm stolz entgegen
Beim Grabmal ihres Vaters, nahgelegen.

Die Gruftzier rissen sie, den Glattstein, fort,
Nach Pollux' Brust ihn schleuderten sie dort.
Zerschlug's ihn und vertrieb's ihn? Nein!
Mit schnellem Wurfspieß drang er ein
Auf Lynkeus, dem das Erz er in die Weichen bohrt',
Auf Jdas warf Zeus seinen Blitz, glutsprühend, dampfend dort.
Einsam sind sie verbrannt; drum wißt:
Schwer wird mit Stärkeren ein Zwist.

8.

George Forster beschrieb oder erwähnte in seinen „Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790" (Reclam-Ausg. S. 66—121) aus der Düsseldorfer Galerie die Gemälde folgender Meister:

Rubens („Das jüngste Gericht", Skizze und Gemälde; ein Blatt „Sturz der Dämonen", ein kleiner Entwurf „Verstoßung der Verdammten", Scharen der Seligen", „Niederlage der Amazonen am Thermodon", zwei Skizzen „Bekehrung des Apostels Paulus" und „Vernichtung der Heerscharen Sennacheribs", „Bildnis eines Mönches", „Maria von Medicis", „Selbstbildnis des Malers mit seiner ersten Gattin", „Der Früchtekranz", „Trunkener Silen", Der sterbende Seneca", „Latona in den Sümpfen Lykiens", „Himmelfahrt der Jungfrau", „Geburt Christi", „Ausgießung des heiligen Geistes", „Märtyrertod des hl. Laurentius", „Nymphenraub der Zwillingsbrüder Kastor und Pollux". Im ganzen barg die Galerie über vierzig Gemälde von Rubens), Luca Giordano („Betlehemitischer Kindermord"), Annibale Caracci („Betlehem. Kindermord", „Susanna"), Albrecht Dürer („Christengemetzel in Persien unter König Sapor"), Gerard Dou („Marktschreier"), Teniers („Bauerngelage"), Schalkken („Ecce Homo", „Die klugen und die törichten Jungfrauen", „Magdalene", „Weibl. Figur mit einem Licht, welches ihr ein mutwilliger Junge ausblasen will"), Gasparo Dughet gen. Poussin (Landschaft), Snyders („Kalydonischer Eber"), von Fyt, de Voß und Weenix Tierstücke, van der Werff („Erscheinung Christi im Knabenalter unter den im Tempel versammelten Ältesten", „Magdalena". Im ganzen 21 kleinere Stücke), Crayer (Altarblatt aus der Augustinerkirche zu Brüssel), van Dyck („Susanna im Bade", „Grablegung", „Christus mit dem geheilten Gichtbrüchigen", „Jupiter, der als Satyr die schlafende Antiope überrascht", „Madonna mit dem Christkind und dem kleinen Johannes", „Hl. Sebastian"), Domenichino („Susanna"), Raffael („Heilige Familie", irrtüml. wurde Raffael auch „Johannes in der Wüste" zugeschrieben), Andrea del Sarto („Hl. Familie", „Madonna"), Pietro da Cortona („Ehebrecherin"), Carlo Dolce („Christus mit der schönen

Hand", „Madonna mit dem Kinde"), Guido Reni („Himmelfahrt der Madonna", einige Köpfe), Tizian („Aretino"), Correggio („Christus mit der Dornenkrone"), Paolo Veronese („Flucht nach Ägypten"), Guercino („Dido"), Tintoretto („Verkündigung Mariä"), Carlo Maratti („Kleiner Alban", „Schlafende Venus"), Cagniacci („Mutter der sieben Schmerzen"), Spagnoletto („Hirten, die im Felde bei dem Lobgesange der Engel erwachen").

Anmerkung: Die Rechtschreibung der Eigennamen, auf die Heinse meist geringe Sorgfalt verwendete, wurde in unserer Ausgabe zum größten Teile stillschweigend richtiggestellt. An die Stelle von Raphael wurde die jetzt allgemein gebräuchliche Form Raffael gesetzt, während jene bei Raphael Mengs als landläufig beibehalten ist.

Druck von L. Holubetz, Wien, XV.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 28 04 03 004 3